جماليات السينما بين الواقع والخيال

مقالات نقدية

د. ماهر عبد المحسن

جماليات السينما بين الواقع والخيال

دراسة د. ماهر عبد المحسن

دار رؤى

"شهدت السينما المصرية خلال السنوات الخمس الماضية، قفزة كبيرة على المستويين، الشكلي والمضموني، بحيث نجحت في تقديم صورة مبهرة من ناحية، وارتياد عوالم جديدة من ناحية أخرى. وبهذا المعنى، أصبح على الحركة النقدية أن تتخلى عن الجماليات التقليدية التي تعتمد على الفصل الحاد بين ما هو خيالي وما هو واقعي، وأن تتبنى جماليات جديدة تعتمد على إذابة الحدود بين الخيال والواقع، وتعترف بقدرة الفن على تحويل أي منهما إلى الآخر، بالإضافة إلى قدرته الفذة على خلق واقع جديد من رحم الخيال الخالص."

د. ماهر عبد المحسن



جماليات السينما
بين الواقع والخيال

د. ماهر عبد المحسن



مؤسسة رؤى للإبداع

رئيس مجلس الإدارة صالح شرف الدين المدير العام. مصطفى عماد مدير الإنتاج أكثم صالح	-الطبعة:الأولى - الكتاب: جماليات السينما بين الواقع والخيال - المؤلف: د.ماهر عبد المحسن - التصنيف: دراسة - المقاس:20-14 -رقم الإيداع: 26508 -2022م -الترقيم الدولي : 978-977-6945-29-6

(أفكار الكتاب وحقوق الملكية الفكرية يتحمل مسئوليتها المؤلف وحده)

رؤى للإبداع: طباعة، نشر، توزيع

298 فيصل الرئيسي - الجيزة - مصر

ت / 01006588995 - 01283622972

Email:syash4@hotmail.com

www// :https facebook.com/saleh.sharfeldeen

إهداء

"إلى الناقد الكبير، الأستاذ أمير العمري.. الذي فتح لي الباب واسعاً لنشر الكثير من مقالات هذا الكتاب في موقع "عين على السينما"، بوابة دخولي إلى عالم النقد السينمائي.. فله مني كل المحبة والتقدير."

المقدمة

للسينما سحر خاص، وتاريخ طويل من النجاحات والإخفاقات. غير أن الأمر الثابت في جملة المتغيرات التي مرت بها السينما، عربية أو عالمية، هي كونها مازالت تحتفظ بالسحر نفسه والألق ذاته. وربما كان في قدرتها على خلق الجمال والتشويق والجاذبية ما يبرر هذا العشق والاهتمام الكبيرين بالسينما من قبل الجميع، نقاداً ومشاهدين.

والحقيقة أننا إذا ما تأملنا المسألة قليلاً، لأمكننا أن ندرك أن سر السحر والجاذبية الكامنين في هذا الفن إنما يرجع، في شق كبير منه، إلى قدرته على مزج الواقع بالخيال، بل تحويل محض الخيال إلى واقع ملموس يمكن إدراكه بالحواس. وبالرغم من أن هذه الخاصية تميز كل ما هو فن، إلا إن السينما تتفوق على معظم الفنون، في هذا السياق، لكونها تمتلك من تنوع وضخامة الأدوات ما يجعلها الأكثر قدرة على تجسيد الخيال وجعله في متناول المتلقي، الذى يتفاعل مع العمل السينمائي كما يتفاعل مع الواقع. وفى هذا المعنى يقول وايت لونجينيكر فى مقالة بعنوان "أفلام فانتازيا: طمس الخيال؟":

"مع المؤثرات الخاصة والسحر المولود بالكمبيوتر، يمكن لسحرة صانعي الأفلام الآن القيام بأي شيء. من الممكن أن تتجول

في خزانة الملابس مع لوسي، وتسقط في حفرة الأرنب مع أليس، وتطلق في الفضاء مع لوك سكاي ووكر، وتقفز إلى هوبيتون مع فرودو وأصدقائه. لا يوجد عالم بديل خارج الحدود. لا يوجد عالم خيالي بعيد المنال، وبينما نحب زيارة عوالم أخرى، بمجرد تحقيق عالم خيالي في الفيلم ، لا يوجد خيال".

وقد شهدت السينما المصرية خلال السنوات الخمس الماضية، قفزة كبيرة على المستويين، الشكلي والمضموني، بحيث نجحت في تقديم صورة مبهرة من ناحية، وارتياد عوالم جديدة من ناحية أخرى. وبهذا المعنى، أصبح على الحركة النقدية أن تتخلى عن الجماليات التقليدية التي تعتمد على الفصل الحاد بين ما هو خيالي وما هو واقعي، وأن تتبنى جماليات جديدة تعتمد على إذابة الحدود بين الخيال والواقع، وتعترف بقدرة الفن على تحويل أي منهما إلى الآخر، بالإضافة إلى قدرته الفذة على خلق واقع جديد من رحم الخيال الخالص.

وفي هذا السياق، قدمت السينما المصرية، في السنوات الأخيرة، تحدياً كبيراً لأقلام النقاد عندما أنتجت أفلاماً مفارقة للواقع، لكنها ذات مستوى تقنى عال. فبينما اختارت الجماهير موقف الاستسلام للمؤثرات الخاصة، وتصديق كل الخيال، المعروض على الشاشة، المفرط إلى حد الخرافة، وقع النقاد في حيرة بين الاعتراف بالتفوق الفني والتقني الذى وصل إليه مستوى الصورة على الشاشة الفضية، وبين الرغبة في الإفلات من سيطرة هذا السحر، والعمل على تخليص الأفلام من أبعادها الأسطورية، والكشف عن

التناقضات العلمية والمغالطات التاريخية، والإيديولوجيات السياسية المختبئة خلف ضخامة الإنتاج وجودة الصناعة.

غابت الأفلام الواقعية، بالمعنى التسجيلي، إلا قليلاً، عن السينما المصرية خلال الأعوام الخمسة الماضية، بينما كانت الهيمنة لأفلام تراوحت ما بين الخيالية المستندة إلى الواقع، ومن أمثلتها أفلام "حرب كرموز"، "جريمة في الإيموبيليا"، "الممر" ، "كيرة والجن"، والخيالية المستوحاة من الواقع مثل "صندوق الدنيا"، "المحكمة"، "حظر تجول"، "من أجل زيكو"، والخيالية الخالصة، مثل "ضغط عالي"، "الفيل الأزرق2"، "لص بغداد"، "خان تيولا"، "موسى"، وهى الأفلام التي ستكون موضوعاً لتحليلاتنا النقدية في هذا الكتاب.

فإلى أي مدى تغلب الخيال على الواقع؟ وإلى أي مدى يمكننا القول بوجود تيار سينمائي جديد في سبيله للظهور وترسيخ أقدامه في المستقبل القريب؟

يفترض هذا الكتاب، من واقع نوعية الأفلام التي عُرضت خلال الأعوام الخمسة الماضية، تفوق الخيال على الواقع، كما يفترض وجود إرهاصات سينمائية قوية تنبئ ببزوغ تيار جديد، ستكون له الغلبة فى سيادة الساحة الفنية خلال السنوات القليلة القادمة.

ويسعى لإثبات فرضياته من خلال تحليل بعض الأعمال الحديثة، والكشف عن السمات الجمالية الجديدة التي تميزها، والتي تعد بمثابة البداية التأسيسية التي سينبني عليها، حتماً، التيار الجديد.

وفى هذا السياق سنعتمد على المنهج التحليلي من ناحية، وعلى المنهج المقارن من ناحية أخرى. فعن طريق الأول سنعمل على تفتيت العمل إلى عناصره الأولية، وعن طريق الأخير سنرد للعمل وحدته من خلال إضفاء المعنى على العناصر الأولية المحايدة. ولكى نحقق ذلك، سنطبق التحليل بالمعنى الواسع كما ورد في موسوعة ستانفورد الفلسفية، والذى مفاده:

"إنه عملية عزل أو عودة إلى ما هو أكثر جوهرية، بحيث يمكن من خلاله تفسير أو إعادة بناء شيء تم أخذه في البداية. وغالباً ما يتم عرض التفسير أو إعادة البناء في عملية الطرح الجديدة للموضوع. وهذا يسمح بتعدد القراءات وتعدد الطرق، التي يمكن أن يُطلق على كل منها التحليل".

وأخيراً، نود أن نلفت النظر إلى أننا لا نستخدم مصطلح "جماليات" بالمعنى الفني الدقيق، كما ورد فى المعاجم الفلسفية، والتي تستلزم تقديم نظرية عامة في الفن، من قبيل أنه:

"يمكن أن يشير علم الجمال إلى نظرية الفن والجمال، وعلى وجه الخصوص، مسألة ما يجعل شيء جميل أو مثير للاهتمام وللنظر".

وإنما نقصد به الكيفية النظرية التي مارسنا بها تحليلاتنا النقدية، وتلك التي مارس بها المخرجون أساليبهم الإخراجية، للأفلام ذات الحضور الأقوى والأبرز خلال الأعوام الخمسة الماضية. وهى الأفلام التي فتحت الباب واسعاً على سينما جديدة سيتوقف أمامها النقد كثيراً خلال السنوات القليلة القادمة.

كما لا يغيب عن أذهاننا أن الفن كله خيال، حتى الواقعي منه، وأننا لا نهدف من هذا التحليل الفصل بين ما هو واقعي وما هو خيالي، ولكن رصد حجم المسافة التي بين المنطقتين، لنقف على مساحة الخيال فيما هو واقعي ومساحة الواقع فيما هو خيالي. وبهذا المعني، لا يأتي تصنيفنا للأفلام إلى خيالية مستندة إلى الواقع، وخيالية مستوحاة من الواقع، وخيالية خالصة، من قبيل التعسف، وإنما من قبيل الاقتراح القابل للتعديل.

د. ماهر عبد المحسن

1
أفلام خيالية مستندة إلى الواقع

قراءتان لفيلم "حرب كرموز" (٢٠١٨)

هناك نوعية من الأفلام لا تستطيع أن تصدر تجاهها حكماً سلبياً لجودة الصناعة، ولا تستطيع أن تصدر حكماً إيجابياً بسبب غياب المضمون، وفيلم "حرب كرموز" الذي أخرجه بيتر ميمي وقام ببطولته أمير كرارة وحقق إيرادات مرتفعة منذ عرضه في دور السينما في عيد الفطر الماضي ، يعتبر واحداً من هذه النوعية.

وحتى لا نظلم هذه الأعمال ، ينبغي أن نقرأها من مستويين : مستوى المشاهد العادي ، الذي يقف عند حدود الرسالة المباشرة للعمل، ومستوى الناقد المدقق الذي يستطيع أن ينفذ إلى المعاني الخفية والرسائل المضمرة في ثنايا العمل.

وبهذا الاعتبار سنحاول أن نحقق هاتين القراءتين فيما يتعلق بفيلم "حروب كرموز" بأن نضع أنفسنا مرة مكان المشاهد العادي، وأخرى مكان الناقد المدقق حتى نستطيع أن نفي الفيلم حقه .

-عين المشاهد العادي:

يعتبر فيلم "حرب كرموز" من الأفلام الجماهيرية، التي تعتمد على ملحمة إنسانية شعبية تجذب المشاهدين، من مختلف الأعمار، وتترك في نفوسهم أثراً إيجابياً يستمر لفترات طويلة قبل أن يُمحى،

بل إنه في كثير من الأحيان يتحول إلى أسطورة تسهم في إعادة تشكيل الوعي الجمعي.

وقصة "حرب كرموز" بسيطة للغاية، وهي رغم بساطتها تفي بالغرض، لأن الحدث الرئيس فيه من السخونة ما يمكنه من تحريك باقي أحداث الفيلم، وكذا الاستحواذ على مشاعر المشاهدين طوال زمن العرض.

تبدأ الأحداث بمشهد اغتصاب فتاة مصرية بحي كرموز بالإسكندرية من قبل جنود الاحتلال الإنجليزي في الأربعينيات من القرن الماضي. يقع الحدث في أجواء ليلية قاتمة ومثيرة في آن، ولا تأتي السخونة من واقعة الاغتصاب التي لم تستغرق زمناً طويلاً على الشاشة، ولكن من مشهد الانتقام التالي للاغتصاب، والذي يقوم به ثلاثة من شباب المصريين ، ويستطيعون خلاله الثأر لشرف الفتاة المغتصبة واسترداد الكرامة المصرية التي دُنست في الوحل تحت جنح الظلام. وينجح الشباب في قتل واحد من جنود الإنجليز وتلقين الآخرين درساً قاسياً حتى يكسروا شوكتهم.

وفي قسم كرموز يتم إيداع الشابين المصريين والجندي الإنجليزي بمعرفة الضابط المصري "يوسف المصري" الذي لعب دوره أمير كرارة. ولأن المصري صاحب مبادئ أخلاقية ووطنية فإنه يرفض تسليم الجندي الإنجليزي أو الشابين المصريين لقوات الاحتلال، وهنا يقرر الجنرال آدمز اقتحام القسم بالدبابات في مشهد أسطوري يذكرك بأجواء الحرب العالمية الثانية.

ينجح كرارة في تجسيد دور الضابط الوطني الشجاع نفسياً وبدنياً، حيث يتمتع بقامة مهيبة ونظرات ثاقبة ذات ثقة وجاذبية خاصة، معرضاً نفسه لخطر الموت أكثر من مرة. تقف مع كرارة مجموعة من الشخصيات البسيطة التي تملك حساً وطنياً وتقبل التحدي في مشهد مؤثر عندما يطلب الضابط "يوسف المصري" إخلاء القسم من المساجين والعساكر، معلناً وقوفه وحده أمام الجحيم القادم من مدفعيات الجيش المحتل، الذي يحاصر القسم من الخارج.

وهنا تقرر العاهرة "زوبة" (غادة عبد الرازق) البقاء في القسم بجوار "المصري" لأنها ليست أقل وطنية منه، ويتخذ الموقف نفسه اللص "عصفورة" (مصطفى خاطر) و"عزت الوحش" (محمود حميدة)، والضابط الصغير (محمود حجازي) الذي يعمل تحت رئاسة "يوسف المصري". بقت "زوبة" بالقسم من أجل رعاية الفتاة المغتصبة، وبقى "عصفورة" لاستخدام مهارته في تسلق المواسير والقفز من فوق الأسطح من أجل الخروج والدخول إلى القسم إذا دعت الحاجة، وبقى "عزت الوحش" باعتباره بكباشي متقاعد لديه خبرة سابقة في مقاومة قوات الاحتلال.

يحتوي الفيلم على مجموعة من المشاهد المؤثرة التي ساهمت في تأجيج نار الصراع بين قوات المقاومة وقوات الاحتلال، مثل مشهد موت الضابط الصغير داخل القسم في ظل انقطاع المياه ومحاولة العاهرة إنقاذه بقليل من الماء الذي تبقى في زجاجتها. ومشهد خروج الضابط "يوسف المصري" من القسم كي يُشنق على يد قوات الاحتلال أمام جمع غفير من المصريين القاطنين بحي

كرموز، بدلاً من اللص "عصفورة" الذي سبق وأن أنقذ "المصري" وسقط في أسر الإنجليز.

هناك بعض العبارات ذات الدلالة مثل عبارة "زوبة" التي وجهتها للبنت المغتصبة "أنت هنا في القسم علشان الشرف ، وأنا كمان.. بس أنت جيتي علشان تحافظي عليه، لكن أنا جيت أخد رخصة علشان أبيعه". وعبارة بيومي فؤاد للجنرال الإنجليزي "يعني هي حياة الجنود الإنجليز أهم من حياة الجنود المصريين ؟". وعبارة "يوسف المصري" "لو حياتي وجعتكم ، فموتي هيوجعكم أكثر بكثير ، والميت ما بيتوجعش".

تكتسي معظم شخصيات الفيلم بالمسحة الوطنية، حتى هؤلاء الذين لا يعملون بالسياسة، على نحو يذكرنا برائعة هنري بركات "في بيتنا رجل". فجلال الحدث هو الذي يستفز الشعور الوطني داخل الأفراد العاديين، بل إن المواقف الكبرى والمصير الجمعي يعملان على تطهير ذوى النفوس الآثمة من الذنوب.

مشهد البكباشي "حمزة الهواري" (فتحي عبد الوهاب) وهو ينضم بقواته إلى فريق المقاومة بقيادة "يوسف المصري" في مواجهة جيش الاحتلال، وهو الذي كان مكلفاً من قبل القيادة بمهاجمة القسم كان مثيراً ومعبراً عن لحظة وطنية فارقة.

مشاهد المعارك التي بين نجم الكونج فو العالمي "سكوت أدكنز" و"يوسف المصري" لم تكن في صالح الأخير بدنياً وحركياً، إلا أنه قد تم حسمها بطريقة ذكية ترضي المشاهد، حيث تعامل "المصري" مع الموقف، رغم سخونته، بخف دم مصرية واثقة

عندما أطلق عبارته الأخيرة "مع السلامة يا خواجة" قبل أن يدفع بالضابط الإنجليزي المجنون إلى جحيم النيران المتفجرة.

استطاع المخرج "بيتر ميمي" أن يقدم تجربة سينمائية جديدة تُعد إضافة حقيقية لأفلام الحركة في مصر، ساعده في ذلك سخاء الإنتاج والرغبة في تقديم سينما مختلفة تقترب من العالمية. نجح بيتر ميمي في اختيار زوايا التصوير، خاصة في مشاهد المطاردات في حواري كرموز الضيقة، كما كان موفقاً في الحفاظ على إيقاع الفيلم المثير بحيث لم يشعر المشاهد بالملل في أي لحظة بالرغم من محدودية الفضاء البصري الذي كانت تدور فيه الأحداث.

ساعدت الموسيقى المتصاعدة لخالد داغر في إبراز المواقف البطولية لشخصيات الفيلم على اختلاف أدوارها ، كما نجحت في وضع المشاهد داخل الجو النفسي للأحداث ،وفي كل الاحوال "حرب كرموز" تجربة سينمائية تستحق المشاهدة.

-عين الناقد المدقق:

يأتي فيلم "حرب كرموز" كحلقة في سلسلة بدأها المخرج "بيتر ميمي" في مسلسل "كلبش" بجزئيه ضمن مشروع كبير يهدف إلى تجميل وجه الداخلية، خاصة بعد أحداث 25 يناير التي شهدت مواجهات مباشرة بين الشرطة والشعب راح ضحيتها الكثير من الشباب، مما أدى إلى اهتزاز صورة رجل الشرطة في أعين المواطنين، بالإضافة إلى شعورهم بالنفور والاستفزاز تجاه الزي العسكري الملطخ بدماء الأبرياء من وجهة نظرهم.

ولأن الشرطي مواطن مصري في المقام الأول، فهو يقوم بوظيفته كأي مواطن آخر، ويمكنه أن يتعرض للظلم والهوان وسوء الفهم كما حدث في "كلبش(1)"، كما أنه مواطن شريف يجازف بحياته من أجل حماية الآخرين كما في "كلبش(2)". ليس هذا فحسب ، بل إن ميمي يسمح لخياله البريء بأن يعزي للشرطي دوراً وطنياً كبيراً، يقوم من خلاله بمواجهة جيش الاحتلال البريطاني بكامل عدته وعتاده، وهو لا يملك سوى مسدسه ومجموعة قليلة من المساجين والعساكر بقسم كرموز .

يستعين ميمي بأمير كرارة في كل هذه الأدوار ، لأنه – فيما يبدو – يرى فيه صورة الشرطي التي يمكن أن تحقق له رؤيته الخاصة التي لا تخلو من إيديولوجيا تصالحية متفقة مع الاتجاه السياسي للنظام الحاكم. وبهذا المعني لا يجد المشاهد صعوبة في إدراك مدى التشابه الكبير الذي بين شخصيتي "سليم الأنصاري" في "كلبش"، و"يوسف المصري" في "حرب كرموز" إلى الدرجة التي يمكن معها اعتبار أن إحداهما هي مجرد نسخة كربونية من الأخرى.

أمام الإنتاج السخي والرغبة في توصيل الرسالة القومية لا يجهد ميمي نفسه في البحث التاريخي عن وقائع حقيقية، أو حتى في ابتكار حبكة جديدة أو شخوص مقنعة، لكنه يعمد إلى إعادة توليف تيمات قديمة مكررة ومستهلكة. يتضح ذلك على أكثر مستوى، وفي أكثر من موقف .

فالمشهد الاستهلالي للفيلم ، والذي يصور فتاة تتعرض للاغتصاب، ثم يقوم آخرون بالثأر لها من المعتدين، يعتمد على تيمة هندية، مصرية، قديمة، شاهدها المتفرجون عشرات المرات من قبل، ومن أبرزها في السينما المصرية فيلم "الثأر" الذى أخرجه محمد خان عام 1980، وقام ببطولته محمود ياسين ويسرا، و"الشيطان يعظ" الذي أخرجه أشرف فهمي عام 1981، و"أرزاق يا دنيا" الذى أخرجه نادر جلال عام 1982، والفيلمان من بطولة نور الشريف.

وتيمة "المومس الفاضلة" المأخوذة عن رائعة إلكسندر ديماس (الابن) "غادة الكاميليا"، التي أدتها غادة عبد الرازق في دور "زوبة"، التي أتت إلى القسم لاستخراج ترخيص لممارسة البغاء، نجد لها أصداءً واسعة في العديد من الأفلام المصرية القديمة، ومن أبرزها فيلم "عهد الهوى" الذي أخرجه أحمد بدرخان عام 1955 وقام ببطولته فريد الأطرش ومريم فخر الدين، وكذلك فيلم "السكاكيني" الذي أخرجه حسام الدين مصطفى عام 1986 وقام ببطولته نور الشريف ومعالي زايد.

وشخصية "اللص الظريف" التي لعبها مصطفى خاطر ببراعة تجد أساسها في شخصية "أرسين لوبين اللص الظريف" التي ابتكرها الفرنسي موريس لوبلان وتحولت إلى أكثر من عمل سينمائي ناجح، كما تردنا إلى "روبين هود" الشخصية الفولكلورية الإنجليزية، التي كانت تمثل "اللص الشريف" الذي يسرق من الأغنياء ليعطي .

وقد تكررت هذه الشخصية كثيراً في السينما العربية منها "اللص الشريف" الذي أخرجه حمادة عبد الوهاب عام 1953 وقام ببطولته اسماعيل يس وشادية ، وفيلم "اللص الظريف" الذي أخرجه يوسف عيسى عام 1970 وقام ببطولته دريد لحام ونيللي.

لا يتوقف الأمر عند الشخصيات النمطية المتكررة، ولكن المشاهد أيضاً. فموقف الضابط محمود حجازي من الحصار الإنجليزي وإصراره على مخالفة الأوامر والوقوف بجانب الضابط الأعلى "يوسف المصري" حتى أنه يلقى حتفه أثناء المقاومة في مشهد تراجيدي مؤثر، يذكرنا بمشهد أحمد السعدني (الضابط رجائي حتاتة) في فيلم "يوم الكرامة" الذي اخرجه علي عبد الخالق عام 2004، عندما خالف أوامر رئيسه محمد رياض (عوني عازر) الضابط بسلاح البحرية، وظل باقياً معه على ظهر اللنش الذي مضى باتجاه المدمرة إيلات ليلقى الجميع حتفهم في عملية انتحارية استشهادية كبيرة.

ومشهد الضابط "حمزة الهواري" الذي يخالف الأوامر وينضم إلى جانب "يوسف المصري" ورفاقه في القسم ضد قوات الاحتلال يذكرنا بتيمة الأصدقاء المتخاصمين الذين يتناسون أسباب الخلاف، ويتحدون سوياً – في اللحظات الأخيرة – من أجل مواجهة عدو مشترك. شاهدنا ذلك كثيراً عالمياً وعربياً، ويحضرني الآن مشهد رشدي أباظة "الريس مجاهد" في فيلم "صراع في النيل" الذي أخرجه عاطف سالم في عام 1959، عندما وقف بجوار عمر الشريف (محسب)، الذى سبق وأن ألقى به فى النهر، لمواجهة أفراد

العصابة التي اقتحمت مركب "محسب" وحاولت سرقة الأموال التي كان يخفيها "محسب" لشراء صندل جديد لأعمال النقل النهري.
على مستوى اللغة البصرية أكثر ميمي من اللقطات القريبة (المكبرة) close – up shots في المشاهد التي كان يظهر فيها كرارة ، خاصة التي تحمل روح التحدي مثلما وقف في منتصف القسم وهو يردد بثقة "محدش هيموت النهاردة"، في مقابل استخدامه للقطات الطويلة (العامة) long- shots في المشاهد التي تصور قوات الاحتلال. وذلك من أجل عملقة الضابط المصري من ناحية وتقزيم قوات الاحتلال من ناحية أخرى، كما أن تلك المقابلة بين اللقطات المكبرة والبانورامية من شأنها أن تؤجج الصراع بين الطرفين، وتشعر المشاهد بمدى خطورة الصدام القادم مع توالي الأحداث.

لم يكن ميمي معنياً بتصوير تفاصيل الحياة في حي كرموز، لأنه كان محدداً لهدفه منذ البداية، وهو إخراج فيلم حركة بمستوى يقترب من العالمية لتوصيل رسالة وطنية شعاراتية مباشرة، ولذلك لم يشعر المشاهد بأجواء هذا الحي، خاصة الذي لم يعش بالإسكندرية ولا تربطه صلة مباشرة بالمكان.

الفيلم برمته يمكنك أن تشتم فيه رائحة الفيلم الدعائي "بورسعيد" الذي قيل إنه تم إنتاجه بناءً على تكليف مباشر من الرئيس جمال عبد الناصر، وتم عرضه في 8 يوليو 1957 ، أي بعد جلاء العدوان الثلاثي على مصر بأقل من سبعة أشهر، وكان

من إخراج عز الدين ذو الفقار وبطولة فريد شوقي وهدى سلطان ومجموعة كبيرة من ألمع النجوم.

والحقيقة أن ثمة فارقاً كبيراً بين الفيلمين، فخلافاً، لحرب كرموز، جاء فيلم "بورسعيد" بمثابة رد الفعل الفني إزاء عدوان دولي غاشم، ليرصد بذلك لحظة تاريخية فارقة في عمر الوطن، ويقدم صورة المعتدي عليه (مصر) معبّرة عن معاني الحق والحرية والكرامة في مقابل صورة المعتدي الغازي (بريطانيا وفرنسا وإسرائيل) .

فقد كتب السادات بخط يده في الكلمة التي ضمها الكتيب الخاص بالفيلم: "جاء هذا الفيلم محققاً لما قصد منتجوه إليه من وقوف العالم بأجمعه على ما ارتكبه أعداء مصر، لا ضد مصر وحدها، ولكن ضد العالم الحر وضد مبادئ العدالة والأصول الإنسانية. هذا هو فيلم "بورسعيد" الذي ستلمسون فيه الوطنية والإباء والتضحية والفداء".

وكتب فريد شوقي للرئيس جمال عبد الناصر رسالة حول الفيلم الذي أهداه نسخة منه قائلاً: "إن فيلم بورسعيد سيقول للعالم الحر المؤمن بحق الإنسان في أن يعيش في سلام، بأنه رغم ما ارتكبته قوات الاستعمار الغاشم في المدينة الباسلة بورسعيد، إلا أنها عاشت لتعلن للعالم أن الحرية ستنتصر في النهاية".

إننا – بهذا المعنى – أمام فيلم يمكن إدراجه ضمن اتجاه "السينما ما بعد الاستعمارية"، التي تمثل الوجه البصري للدراسات ما بعد الكلونيالية. وهي الفرصة الذهبية التي أهدرها بيتر ميمي

لدخول التاريخ من أوسع أبوابه إذا ما اعتمد على وقائع حقيقية وحاول تقديم رؤية جديدة للعلاقة بين المصريين والبريطانيين خلال فترة الاحتلال، أي بين المستعمرين (بفتح الميم)، والمستعمرين (بكسر الميم) بصفة عامة. وهو اتجاه برز في السينما الإفريقية، ودول المغرب العربي، غير أنه مازال أرضاً بكراً في السينما المصرية بالرغم من تاريخها الريادي الطويل في المنطقة.

جريمة في الإيموبيليا.. بين شعرية المكان وحوادث القتل المقبضة (٢٠١٩)

في تجربة جديدة تحمل شيئاً من عبق مسلسل "دوران شبرا"، يعود المخرج المتميز خالد الحجر، ليقدم لنا فيلم التشويق والإثارة "جريمة في الإيموبيليا"، الذي قام بإخراجه وكتابة قصته، المستوحاة من واقعة حقيقية تدور حول جريمة قتل وقعت في واحدة من شقق عمارة الإيموبيليا الشهيرة بوسط البلد. من الوهلة الأولى يهيئ المشاهد نفسه لرؤية فيلم على غرار "عمارة يعقوبيان" الذي كتبه علاء الأسواني وأخرجه مروان حامد، وشارك في بطولته كوكبة كبيرة من نجوم الصف الأول، وكان على رأسهم عادل إمام ونور الشريف وخالد صالح، وحقق نجاحاً فنياً وجماهيرياً كبيراً حين عرضه عام 2006.

وبالرغم من أن الأسواني كان يستند إلى شخصيات حقيقية، لم يجد المشاهد صعوبة في التعرف عليها، فإن صنّاع فيلم "جريمة في الإيموبيليا" حرصوا على التنويه، قبل نزول تترات الفيلم، عن أن أحداث الفيلم خيالية ولا تمت للواقع بصلة. وهى المفارقة التي سيلاحظها المشاهد في المشهدين الاستهلالي والختامي للفيلم، حيث ترصد الكاميرا واجهة العمارة في لقطة عامة بينما يتردد صوت الراوي متسائلاً عما إذا كانت الأحداث التي وقعت في العمارة حقيقية أم أنها من وحى خيال المؤلف المشهور "كمال حلمي" الذى كان يسكن في واحدة من شقق العمارة العتيقة.

وخلافاً لفيلم "عمارة يعقوبيان" لا يحتوي فيلمنا على أي أبعاد سياسية أو اجتماعية واضحة باستثناء التمييز الطبقي الذى تبدى في العلاقة التي بين سكان العمارة وبواب العمارة، الذي شارك في إخفاء الجريمة، وسعى لابتزاز "كمال حلمي" المتورط الأول فيها. كذلك علاقة "كمال" بالشغالة "عزيزة" التي كانت تقوم برعايته وقضاء حاجياته، ثم انتهى الأمر إلى اقتحام زوجها البلطجي لشقة "كمال" ومحاولة قتلة وسرقة أمواله. فنظرة الطبقة الأدنى للطبقة الأعلى، لا تخلو من حقد ورغبة في الانتقام، والإثراء على حسابهم، حتى لو كان هؤلاء الأثرياء يعاملون من هم دونهم بالحسنى على نحو ما كان يفعل "كمال حلمي"، الذى كان يعيش وحيداً، ويشعر بالامتنان تجاه "عزيزة" الشغالة التي تتفانى في العمل على راحته.

تتبدى روح الحقد والغيرة والرغبة في أن يلعب الفقراء دور الأغنياء في مشهد استقبال "كمال" لفتاة الليل التي زارته في شقته

في وقت متأخر على مرأى ومسمع من البواب الذى كان يراقب الموقف وداخله انفعال ما، يكشف عنه مشهد تال وهو يمارس الفعل نفسه مع زوجة بواب آخر أسفل سلم العمارة!

يمكننا أن نعثر على علاقات أخرى طبقية واجتماعية مشابهة، على نحو ما نجد في علاقة "كمال" الكاتب المشهور بصديقه "حبيب" الرأسمالي صاحب دار النشر، الذي يتعامل مع "كمال" باعتباره آلة تدر له الأموال عن طريق كتابة الروايات، بغض النظر عن الأعباء النفسية والاجتماعية التي يعانيها بسبب موت زوجته وانفصاله عن أولاده، وتورطه فى جريمة قتل داخل شقته التي تمثل كل عالمه.

بالرغم من الدور الكبير الذى لعبته الفوارق الطبقية في دفع الأحداث، لكن يظل للبعد النفسي الدور الأكبر في تحريك الأحداث وإيصالها إلى مرحلة الذروة، خاصة أنها ستحمل في طياتها التفسير الكاشف للغموض الذي يكتنف الوقائع والشخصيات منذ البداية وحتى النهاية.

لم يستفد خالد الحجر كثيراً من البعد التاريخي الذي يميز عمارة الإيموبيليا بوصفها كانت مكاناً أثيراً لسكنى فناني ومشاهير زمن الفن الجميل مثل ليلى مراد وأنور وجدى وأسمهان ونجيب الريحاني، حيث اكتفى بوضع صورهم على جدران شقة "كمال"، والاستعانة بإحدى أغنيات كوكب الشرق على خلفية الاحتفال بعيد ميلاد "مريم" ابنة "حبيب"، دون محاولة ربط الحاضر بالماضي،

أو إبراز المفارقة التي يمكن أن تنجم عن حياة كاتب ينتمى للحاضر ويعيش بين جدران تحمل عبق زمن فائت.

بالرغم من أن الأحداث الدامية كانت هي المهيمنة على معظم فترات الفيلم إلا أن خالد الحجر نجح في تقديم صورة شاعرية لعمارة الإيموبيليا، خاصة في مشاهد الصباح الباكر، والساعات المتأخرة من الليل، وهى الأوقات التي دارت فيها أغلب أحداث الفيلم، حيث اختفت مشاهد وسط النهار تماماً. والحقيقة أن اختيار هذه التوقيتات كزمن للتصوير وللأحداث، كان موفقاً جداً، لأنها تناسب الحالة النفسية والذهنية ل"كمال حلمي" الشخصية الرئيسية للعمل، التي كانت تحيا على هامش الحياة دون الانخراط فيها. كما جاءت مشاهد الأسانسير العتيق، في حالات صعوده وهبوطه، معبّرة عن جو الإثارة والغموض من ناحية، وموحية للمشاهد بمشاعر الجلال التي تثيرها عناصر العمارة القديمة من ناحية أخرى.

بدا الإيقاع بطيئاً ومملاً جداً في النصف ساعة الأولى من الفيلم، حتى وقعت حادثة الموت الفجائي لزائرة الليل في الدقيقة الثلاثين تماماً كنقطة ذروة أولى، وفقاً لنظرية سيد فيلد في كتابة السيناريو، ثم توالت الأحداث المثيرة التي نجحت في انتشال المشاهد من حالة الرتابة الأولى التي سيطرت عليه في البدايات، ووضعه في قلب الصراع اللاهث حتى الموت.

اعتمد خالد الحجر على اللقطات الطويلة بديلاً عن القطع، واستخدام حيل المونتاج التي تناسب أفلام الجريمة، لأنه حرص

على خلق نوع من التوازن بين الانفعالات التي تولدها جماليات المكان وتلك التي تثيرها حوادث القتل المقبضة، وقد نجح فى تحقيق ذلك إلى حد بعيد.

هناك بعض المشاهد ذات الدلالة، منها مشهد استخدام الكتب للتخلص من جسم الجريمة عبر ماسورة القمامة، في إشارة إلى اتخاذ "كمال" مهنة كتابة الروايات وسيلة للتخلص من ذكريات حياته الماضية، التي تحولت إلى جثة هامدة تجثم فوق أنفاسه وتعكر عليه صفو حياته الحالية.

مشاهد القتل المفزعة التي وقعت في عمارة الإيموبيليا، نفس المكان الذي كان ذات يوم مسكناً لأهل الفن والجمال، تعكس حالة التحول المجتمعية من السعي إلى إشباع مطالب الروح إلى الصراع الدامي من أجل إشباع شهوات الجسد ومطامع المادة.

مشهد الختام الذى يصور ساكن جديد يتطلع إلى أركان الشقة بصحبة بواب جديد، ثم يعلن عن موافقته وهو ينظر من أعلى إلى الشارع الرئيسي الذي يضج بالحياة أسفل العمارة، إنما يعنى أحد احتمالين: إما أن القصة، بكل عناصرها المفزعة، سوف تتكرر مرة أخرى على غرار أفلام الرعب، لكن بأشخاص آخرين وضحايا آخرين، وإما أن المستقبل سيكون أكثر إشراقاً، لأنه سيحمل في طواياه استعادة لزمن الحب والسلام والفن الجميل.

بالرغم من أن الفيلم ينتمى إلى نوعية الأفلام البوليسية ولا يعكس شيئاً ذا بال عن تاريخ عمارة الإيموبيليا، إلا أن اختيار خالد الحجر لهذه العمارة العريقة ذات المكانة الخاصة في نفوس

المصريين، أضفى على المشاهد شيئاً من الشاعرية المتولدة عن الشعور بالشجن والحنين إلى الماضي.

أجاد هاني عادل في أداء دور "كمال حلمي" الكاتب المريض نفسياً، الذي يعاني من هلاوس سمعية أوصلته إلى الإقدام على الانتحار، عدا بعض المبالغة في التعبير الجسدي للشخصية. وقدم طارق عبد العزيز فى شخصية "حبيب" واحداً من أفضل أدواره، حيث استطاع أن يعبّر عن انفعالات الشخصية وتقلباتها بطريقة سلسة ومقنعة، وبعيدة عن أي مبالغة أو تعقيد. كانت ناهد السباعي موفقة في أداء شخصية فتاة الليل رغم قصر الدور، خاصة في نظراتها الشقية وإيماءتها المحملة بالإغراء.

وأخيراً، يمكننا أن نقول إذا كان الفن الحقيقي لا يقل مصداقية عن الواقع بحيث استطاع مروان حامد أن يجعلنا نتطلع إلى عمارة يعقوبيان كلما مررنا بوسط البلد، علنا نعثر على واحدة من الشخصيات التي رسمها الأسواني في فيلمه، فإن خالد الحجر سيجعلنا نتلصص، من آن لآخر، على عمارة الإيموبيليا حتى نعرف مصير الساكن الجديد!

فيلم الممر..
عبور من سينما تستخدم الحدث إلى سينما تخدم الحدث (٢٠١٩)

عندما تقدم على مشاهدة فيلم للمخرج شريف عرفة، فلابد أن تتوقع أنك ستكون إزاء فيلم استثنائي. فعرفة هو صاحب الملاحم السينمائية الكبرى، والملحمة عنده ليست مجرد نوع أدبى أو فنى يختاره المبدع للتعبير عن أفكاره ورؤيته للعالم، لكنها أسلوب فني معقد يستخدمه من أجل تحويل الواقع إلى أسطورة، والأسطورة إلى واقع. شاهدنا ذلك مراراً، خاصة فى أفلام "مافيا" و"الجزيرة" و"أولاد العم" وأخيراً في فيلم "الممر" الذي قام ببطولته أحمد عز، وهند صبري، ومجموعة كبيرة من النجوم الشابة، وحقق نجاحاً جماهيرياً ونقدياً كبيراً حين عرضه في عيد الفطر الماضي.

ويتميز فيلم "الممر" عن باقي أفلام عرفة في أنه ينطوي في داخله على عناصر الواقع والأسطورة في آن واحد. فالأحداث تدور حول ما عُرف ب"حرب الاستنزاف" التي دارت رحاها في الفترة ما بين 1967 و 1973. وبهذا المعنى، فهي تعد بمثابة الممر الذي عبر من خلاله المصريون، والعرب جميعاً، من الهزيمة إلى النصر. ورمزية "الممر" لا تقتصر على العبور النفسي والعسكري، وإنما تمتد لتشمل ممرات أخرى كثيرة يزخر بها الفيلم، فهناك العبور الاستراتيجي بين عقلية قديمة ترى في الانسحاب حلاً لحسم

الصراع مع العدو الإسرائيلي، متمثلة في القيادة العسكرية التي كانت تدير الصراع إبان الهزيمة، وبين عقلية جديدة شابة، ترى الحل في الهجوم لا الدفاع، متمثلة فى الضابط "نور" (أحمد عز) ورفاقه من أفراد كتيبة الصاعقة التي قامت بعملية انتحارية للثأر من العدو الغادر، واسترداد الكرامة المسلوبة على حين غفلة من الجميع.

وهناك العبور الواعي بين الأجيال، وهو العبور الذى يضع المسئولية على كاهل الأبناء الصغار الذين نشأوا في ظل الهزيمة، ولا يُراد لهم أن يستنشقوا هواءها الفاسد، حتى لا تنتقل إليهم عدوى الانسحاب. نشهد ذلك فى مشهد معبّر يجمع بين "نور" وابنه، الطفل، "على" الذي خرج بمفرده إلى الشارع ليلاً، ليبحث عن والده، الضابط، الذي تأخر كثيراً خارج المنزل.

وهناك العبور الفني، ففيلم "الممر" يعتبر بمثابة الجسر الذى يفصل بين مرحلتين سينمائيتين مختلفتين في تاريخ السينما المصرية، سينما ساذجة، لم تكن على مستوى الحدث، فجاءت فقيرة في الشكل والمضمون، وسينما مالكة لأدواتها، واعية بموقفها التاريخي، ومسؤوليتها تجاه لحظة مصيرية حاسمة في عمر الوطن، فجاءت ثرية على مستوى الصورة ومستوى الفكر. إننا إزاء ممر ضيق جداً، أشبه بعنق الزجاجة، بين سينما تستخدم الحدث وسينما تخدم الحدث.

وفى هذا السياق لا يفوت عرفة أن يلمح، بذكاء، إلى التباين الشديد بين أفلام المرحلتين فى مشهد أحمد رزق، الصحفي الذى

أراد أن يعمل كمراسل حربى دون أي خبرة سابقة، عدا مشاهداته لأفلام إسماعيل ياسين الحربية. فبالرغم من أن المشهد يحمل مضموناً نقدياً للخلفية العسكرية الضحلة التي يتمتع بها الصحفي، إلا أنه ينتقد، في ذات الوقت، نوعاً من السينما لم يتعامل مع صورة العسكرية المصرية بالجدية المطلوبة.

وبالرغم من الفارق الكبير بين أفلام المرحلتين، والذى يأتي فى صالح شريف عرفة، إلا أن عرفة لم يجد أى غضاضة في الاستفادة من الأفلام الحربية السابقة علية، خاصة تلك التي استندت إلى أعمال أدبية مثل "الرصاصة لا تزال في جيبي" المأخوذ عن رواية لإحسان عبد القدوس تحمل نفس الإسم، و"العمر لحظة" المأخوذ عن رواية ليوسف السباعي تحمل نفس الاسم أيضاً. وكذا الأفلام التي كانت تمثل تجارب فنية جادة من حيث الرؤية والفكر، وإن جاء التنفيذ متواضعاً لضعف الإمكانيات في زمن إنتاجها مثل "أغنية على الممر" لعلى عبد الخالق، و"أبناء الصمت" لمحمد راضي.

وفى هذا الصدد، أعاد عرفة إنتاج مشاهد بعينها من تلك الأفلام، ودمجها فى سياق فيلمه الجديد من أجل التصعيد الدرامي للأحداث. والحقيقة أنه نجح في توظيف بعض هذه المشاهد، بينما لم يكن النجاح حليفه في البعض الآخر. ويعتبر فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي" صاحب النصيب الأكبر من هذه المشاهد، ومنها مشهد أحمد عز على الجبهة وهو يعلن على أفراد الكتيبة قرار القيادة باقتحام واحد من معسكرات الإسرائيليين، التي كانت

متمركزة في عمق سيناء، وهو يناديهم بالتعبير الحماسي "يا رجاله..."، والمشهد يذكرنا بمشهد حسين فهمى على الجبهة وهو يعلن لقواته قرار القيادة بالحرب على إسرائيل فى السادس من أكتوبر عام 1973، وهو مشهد موفق، رغم كلاسيكيته، لأنه يعبر عن لحظة ثأرية حاسمة انتظرها المصريون طويلاً.

ومن المشاهد ذات الدلالة، مشهد عز داخل السنترال وهو ينتظر دوره للاتصال بكتيبته في الإسماعيلية، بينما يتجاهله موظف السنترال ويسخر منه عندما يعلم أنه أحد المجندين الذين انسحبوا فى 5 يونيو، وهنا يثور عز ويحطم السنترال. وهو مشهد يشبه كثيراً مشهد محمود ياسين، المجند العائد من الجبهة، بعد الهزيمة، متجهاً بالقطار إلى قريته، فيقابل بالسخرية من ركاب القطار. والمشهدان يعبران عن موقف الشارع المصري من الهزيمة، وهو موقف سلبى ساخر اعتمد في سخريته على فكرة الانسحاب ما جعله أقل كثيراً من مستوى الحدث، خاصة أنه تراجع عن موقفه بعد نصر أكتوبر فى فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي"، وبعد أن أحس أنه سيقع تحت طائلة القانون فى فيلم "الممر". وبالرغم من أن عرفة بالغ فى تصوير المشهد، إلا أنه يعتبر من المشاهد القليلة، فى الفيلم، التي تحمل إسقاطاً قوياً ومباشراً على الواقع، لأنه يكشف عن سيكولوجية الجماهير غير الواعية بحقيقة اللحظة التاريخية التي تمر بها البلاد.

كذلك معظم مشاهد أحمد رزق الكوميدية على جبهة القتال تذكرنا بمشاهد سعيد صالح في "الرصاصة لا تزال في جيبي"، خاصة في لحظات احتمائه بالخنادق بينما ينهمر فوق رأسه سيل من قنابل

العدو. وبالرغم من إجادة رزق للدور، ونجاحه في إضفاء شيء من المرح على أحداث الفيلم الساخنة، إلا أننا ينبغي أن نتساءل عن ضرورة وجود عنصر كوميدي في أفلامنا الحربية، التي تتناول مواقف بطولية لأناس ضحوا بأرواحهم من أجل أن يعيش آخرون في عزة وكرامة. وهو نفس التساؤل الذى ينبغي أن نطرحه حول ضرورة وجود قصة رومانسية وسط أجواء دامية يخيم عليها الموت من كل جانب، حتى لو انتهت بالزواج كما حدث مع المجند، الذى لعب دوره محمد فراج، وفتاة بدوية من أهل سيناء. أعتقد أن هذه التيمات، بهذا الشكل تحديداً، هي اختراع مصري لا نراه كثيراً في الأفلام الحربية العالمية.

دور أحمد رزق، كمراسل صحفي يقوم بتغطية وقائع الحرب، يذكرنا بدور ماجدة الصباحى في فيلم "العمر لحظة" بالرغم من أن الصباحى لم تلعب دوراً كوميدياً، إلا أن المفارقة الناجمة عن الهزيمة العسكرية من ناحية، وشيوع العبث والمجون في المجتمع من ناحية أخرى، ظهر بوضوح فى الفيلمين. فى مشهد الراقصة التي كانت تتحدث لأحمد رزق بنبرة فلسفية عن ارتفاع معدلات "الهلس" فى أوقات الأزمات والحروب، وفى مشهد يجمع بين ماجدة (الصحفية صاحبة القضية) وبين أحمد مظهر (الزوج السكير، المستهتر) عندما قالت له "الدم غالى" فرد عليها و كأس الخمرة فى يده "والويسكى أغلى".

مشهد محمد فراج (المجند الصعيدي)، الذي كان يقف على الحدود ويطلق الرصاص عشوائياً على الإسرائيليين، تكرر فى فيلم

"أبناء الصمت". المشهدان في الفيلمين يعبّران عن الروح الثأرية التي كانت تملأ الجنود المصريين، ورغبتهم العارمة في استرداد الكرامة، غير أن عرفة أستطاع أن يضفى على المشهد معنى جديداً وأن يعمق الموقف الذى بدا عبثياً في "أبناء الصمت"، وذلك عندما سأل "نور" (قائد الكتيبة) المجند الثائر عن السبب الذى يجعله يطلق الرصاص عشوائياً دون ساتر ما يعرضه للخطر، فيجيب المجند بأنه ليس مهماً أن يموت أو يعيش، لكن المهم أن يراه العدو واقفاً صامداً دون خوف.

لا ترجع أهمية فيلم "الممر" إلى الفروق الدقيقة التي تميزه عن أفلام الحرب السابقة عليه فقط، لكن أيضاً للسمات الأسلوبية التي يتمتع بها الفيلم في حد ذاته. فـ"الممر" يعد نقلة نوعية على مستوى الصورة وتنفيذ المعارك الحربية ما جعل الروح الملحمية تسرى في جميع مشاهد الفيلم، بحيث نجح صنّاعه، ولأول مرة، في إدخال المشاهد في قلب الأحداث بكل إثارتها وسخونتها. ويكفى أن ترى مشهد الطائرات الإسرائيلية المحلقة في السماء، في بداية الفيلم، وهى تفتك بالجنود المصريين وتدفنهم في رمال سيناء الملتهبة، حتى تمتلئ حماسة ورغبة في الثأر.

يولى عرفة اهتماماً خاصاً بالصورة، وباللغة البصرية في العديد من مشاهد الفيلم. يتبدى ذلك فى مشهد يجمع بين "نور" الضابط العائد من الجبهة، محملاً بمرارة الهزيمة والشعور بالانكسار، وبين زوجته (هند صبري)، التي تقف متماسكة، في محاولة لجعل زوجها يتجاوز الأزمة والشعور القاسي بالاغتراب.

يعبّر عرفة عن هذا المعنى بكادر يضم الشخصيتين من خلال نافذة بها ضلفة مفتوحة تظهر فيها الزوجة بوضوح، وضلفة زجاجية مغلقة يظهر خلفها الزوج بملامح ضبابية شاحبة كناية عن اهتزاز الشخصية وتبدل ملامحها النفسية بعد الهزيمة، وهو ما عبّر عنه صراحة الضابط "نور" نفسه عندما قال: "أنا حاسس إني بقيت شخص تانى".

كذلك يكثر عرفة من اللقطات البانورامية التي تصور الجنود المصريين كأسراب النمل أثناء تسللهم إلى معسكرات العدو الرابضة في قلب سيناء، مما يوحى بالتنظيم والإصرار ووضوح الهدف.

احتوى الفيلم على لوحات تشكيلية بديعة لمشاهد الصحراء والجبال في ساعات الغروب وساعات الشروق في جدلية مبهرة بين الظلام والنور، بين اليأس والرجاء. مشهد سقوط ظلال الجنود المصريين فوق الصخور يوحى بصلابة وتماسك أفراد الكتيبة، كما يوحى بذوبان ملامحهم في كل موحد لا يقبل الانفصام. المشهد الأسطوري لعودة الجنود فى الزوارق المائية تحت نيران المدفعية المصرية بعد انتهاء العملية بنجاح، يذكّرنا بمشهد عودة أبطال اليونان بعد انتصارهم في حرب طروادة. إننا إزاء هوميروس عصري جديد يعبر بالصورة عن ملاحم بلاده البطولية، مجسداً انكساراتهم وانتصاراتهم.

الطريقة التي طرح بها عرفة قضيتي النوبة وسيناء، والتي تصور تمسك أبنائهما بالمشاركة في الحرب ضد العدو الإسرائيلي

بالرغم من تجاهل النظام لهم، تدعم فكرتي الوطنية والانتماء، وكيف أن حب الوطن مسألة جينية تخص النسيج الوطني أكثر مما ترتبط بالمصالح المتبادلة بين المواطنين والسلطات الحاكمة.

أجاد الممثلون في أداء أدوارهم، بغض النظر عن حجم الدور، خاصة أحمد عز الذي تخلص كثيراً من مبالغاته الانفعالية التي كانت تميز أداءه في أفلام سابقة، وبدا هذه المرة أكثر وعياً بأبعاد الشخصية ومتطلبات الدور، فكان أكثر إقناعاً. والحقيقة أن عز، فى كل مرة، يكسب أرضاً جديدة في طريق الوصول للمواصفات العالمية للنجم السينمائي، التي يمتلكها بالفطرة ولا تحتاج إلا إلى المزيد من الدراسة والتدريب. كذلك برع إياد نصار في تجسيد شخصية القائد الإسرائيلي ذى التركيبة النفسية المريضة المعقدة. ونجح أحمد فلوكس، الضابط المصري الذي وقعت كتيبته في الأسر، في المباراة التمثيلية التي دارت بينه وبين إياد نصار، صاحب الأداء المتميز، فكان فلوكس أكثر من ند لنصار.

النهاية الطويلة للمواجهة الشرسة التي وقعت بين الجنود المصريين والمعسكر الإسرائيلي لم تكن عبئاً على الفيلم، كما رأى البعض. فشريف عرفة يفهم جيداً سيكولوجية المشاهد العربي، التي تأبى إلا أن تأخذ جرعتها كاملة من المشاهدة، وإلا شعرت بالإحباط، خاصة فى الأفلام ذات الطابع البطولي الملحمي، على نحو ما رأينا في نهايات أفلام "مافيا" و"الجزيرة" و"أولاد العم.

وأخيراً لا يفوتنا أن نشير إلى أن من يشاهد الفيلم، لابد أن يخرج وداخله سؤال ملح: إذا كان هذا الفيلم الأسطورة قام على

واحدة من وقائع حرب الاستنزاف، فماذا لو قرر صنّاعه أن ينتجوا فيلماً عن ملحمة أكتوبر العظيمة؟!

فيلم "كيرة والجن".. عندما تتحول البطولات الوطنية إلى "شغل سيما" (٢٠٢٢)

للمرة الثانية، بعد الفيل الأزرق٢، يعرض صنّاع "كيرة والجن" فيلمهم قبل موسم العيد بنحو أكثر من أسبوع، ربما لأنهم ضامنون للنجاح الجماهيري، فالفيلمان من بطولة النجم كريم عبد العزيز وتأليف أحمد مراد وإخراج مروان حامد، بالإضافة إلى النجم أحمد عز في الفيلم الأخير. وربما يكون السبب هو رغبة الشركة المنتجة (سينرجي) في تحقيق أكبر قدر من الإيرادات بعد أن أنفقت على الفيلم ما يجاوز المائة مليون جنيه. والحقيقة أن الفيلم يستحق المشاهدة قبل العيد أو بعد العيد، لأن به من عناصر الجذب الجماهيري ما يضمن له تصدر شباك التذاكر، فقد حقق ما يقرب من العشرين مليون جنيه في أسبوعه الأول، ويكفي أن تعرف أن صالات العرض تكون شبه ممتلئة في حفلات العاشرة صباحاً.

"كيره والجن" فيلم ملحمي يحكي قصة كفاح رجال المقاومة المصرية ضد الاحتلال الإنجليزي في الفترة من ١٩١٩ حتى ١٩٢٤ من خلال ثلاث شخصيات محورية: أحمد عبد الحي كيرة (كريم عبد العزيز) وعبد القادر شحاتة الجن (أحمد عز) ودولت

فهمي (هند صبري)، بالإضافة إلى عدد كبير من الشخصيات الفرعية ذات التأثير الكبير على الأحداث مثل شخصية إبراهيم الهلباوي التي أداها باقتدار سيد رجب. والفيلم مأخوذ عن رواية أحمد مراد "١٩١٩" التي نُشرت عام ٢٠١٤.

يبدأ الفيلم بمشهد يصور أحداث دنشواي وينتهي بمشهد لثورة يوليو، بالرغم من أن زمن أحداث الفيلم تنتهي عند ١٩٢٤ في إشارة سريعة إلى التحولات التي مرت بها البلاد، وكيف أن ثورة يوليو كانت بمثابة الفجر الذي أضاء الدنيا بعد ليل مظلم طويل كان يجثم فوق صدور المصريين أيام الاحتلال الانجليزي. الفيلم إذن يعتمد على أحداث حقيقية، لكنه يقدمها برؤية فنية سينمائية، ولا يخفى الفارق بين التاريخ والفن، السينمائي بخاصة، لأنه يجعلك ترى أشياء حدثت ولم تحدث في الوقت نفسه، أو بمعني أدق حدثت على الحقيقة لكن بنحو مختلف عما نشاهده على الشاشة.

بهذا المعنى، يجد الناقد نفسه أمام نوعين من المقارنة، واحدة بين الفيلم والرواية الأصلية، والأخرى بين الفيلم والتاريخ. المقارنة الأولى حسمها أحمد مراد (مؤلف الرواية وكاتب سيناريو الفيلم) في أحد اللقاءات التليفزيونية عندما ذكر أنه قام بتعديلات كثيرة على شخصيات الرواية وأحداثها بحيث صار الفيلم عملاً مستقلاً بذاته، ونحن، بدورنا، نحترم هذا الرأي ونرى أن هذا هو المنطق الذي ينبغي أن يحكم العلاقة التي تنشأ بين أي نوعين من الفنون، وعليه يتم التعامل مع السينما بمعزل عن مصادرها الأدبية، حتى لو كانت مجرد تعبير بصرى عن الادب المكتوب.

وإذا انتقلنا إلى المقارنة الثانية، بين الفن والواقع، فلن يختلف الأمر كثيراً إذا ما اتفقنا على أننا أمام عمل فني في المقام الأول، وبهذا المعنى يمكننا أن نقبل أشياءً ما كان لنا أن نقبلها لو كنا نتعامل معها كواقع أو كتاريخ. وإذا أردنا أن نحلل فيلم "كيرة والجن" فإن تحليلنا سيميل، بالطبع، إلى العناصر الفنية والجمالية بنحو أكثر. وفي هذا السياق، لا يمكن أن ننكر أننا أمام عمل كبير ومهم على مستوى الصورة والأداء، فقد نجح مراد في صياغة سيناريو محكم ومتماسك معظم فترات الفيلم، ونجح حامد في السيطرة على أدواته بحيث قدم صورة سينمائية مبهرة خاصة في مشاهد الحركة وتحريك المجاميع. وهكذا يثبت مروان حامد منذ فيلم "عمارة يعقوبيان" وحتى "الفيل الأزرق٢" أنه مخرج المشاهد الصعبة، والتحدي الذي واجهه حامد هذه المرة ونجح في تجاوزه باقتدار، هو الإجابة عن السؤال: كيف يمكن تنفيذ مشاهد ملحمية تدور في العشرينيات من القرن الماضي بتقنيات إخراجية متقدمة دون أن يشعر المشاهد بالمفارقة؟.

وإذا أخذنا مشاهد المطاردات كمثال، فسنلمس مدى القدرة العالية في الإخراج على مزج حركة الخيل بالكرتات بعربات الجيش الانجليزي المصفحة، بالجثث المتطايرة من هنا وهناك، ولا يُعاب علي هذه المشاهد سوى المبالغة في الأداء البطولي للشخصيات بحيث تنجو من التفجيرات وطلقات الرصاص والسقوط المروع للعربات الداخلة في المطاردات، بل إن طعنات السكين

واختراق الرصاص لصدور الثوار لم يكن سبباً كافياً للموت في معظم الأحيان!

جاءت الصورة معبّرة عن الحقبة الزمنية التي كانت تدور فيها أحداث الفيلم خاصة فيما يتعلق بالملابس والديكورات وماكياج الممثلين، غير أن النقاء الواضح للصورة والألوان الزاهية للملابس، والألوان الفاتحة للمبان والحارات أفقدت هذه الحقبة شيئاً من روحها بحيث يشعر المشاهد، خاصة في مشاهد النهار الخارجي، أنه أمام لوحات فنية لامعة، وإن جاءت تعبيراً عن زمن فائت !

ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن أداء الممثلين الذي غلب عليه التعبير الحركي الخارجي دون عمق نفسي مواز على نفس المستوى، ولا يرجع السبب للممثلين بقدر ما يرجع إلى السيناريو الذي اهتم أكثر بتجسيد حركة مقاومة الثوار لجيش الاحتلال الإنجليزي، وهي حركة تعتمد على المجاميع بنحو أكثر. ولا يعني ذلك ضعف الأداء، بل على العكس شكّل الأداء في هذا الفيلم إضافة مهمة لمعظم الممثلين خاصة النجوم أصحاب الأدوار المحورية، فقد أجادت هند صبري في دور دولت فهمي الثائرة الصلبة ذات الأصول الصعيدية، التي ضحت بسمعتها في سبيل حماية الثوار، ودفعت حياتها ثمناً لعادات وتقاليد البلاد التي نزحت منها.

وينطبق الأمر نفسه على كريم عبد العزيز وأحمد عز، غير أن وجود النجمين في فيلم واحد بحجم "كيرة والجن" وضع مسألة الأداء في أزمة، فالمشاهد لا يستطيع أن ينسى أنه أمام كريم وعز، النجمين ذي الشعبية الكبيرة، ومن هنا لم تكن المباراة بينهما في

التمثيل وإنما في النجومية، وبهذا المعنى كان على كل منهما أن يضع بصمته الخاصة، أو علامته المميزة، التي تعودها جمهوره منه على الأداء، والتي من شأنها أن تذكرك طوال الوقت أنك أمام نجمك المفضل الذي أحببته. وضح ذلك في خفة الظل التي حرص عليها كريم، والإفيهات المضحكة التي كان يلقيها عز حتى في أشد المواقف سخونة.

والمنطق نفسه هو الذي جعل السيناريو يحرص على أن يكون عادلاً بحيث يضع تفاصيل الشخصيتين بنحو متساو، ويزن المواقف التي تجمعهما بميزان حساس، فيمكنك أن تجد مبرراً درامياً لانسحاب كريم من مشاجرة مع عز فوق أحد المراكب بعد أن تلقى لكمة قوية على وجهه من الأخير، لكنك لن تجد أي مبرر، قرب نهاية الفيلم، لأن يوجه كريم اللكمة ذاتها إلى وجه عز، الذي سافر إليه في إسطنبول لإنقاذه من القتل على يد الإنجليز، سوى أن السيناريو لا يريد أن يترك فرصة لأن يبدو أحدهما متفوقاً على الآخر.

وبالرغم من ذلك، إذا شئنا المقارنة، تفوق كريم في المشاهد النفسية وتفوق عز في مشاهد الحركة، وربما كان السبب هو توزيع الأدوار الذي جعل أحدهما يمثل المخ بينما يمثل الآخر العضلات، هذا دون أن نغفل كاريزمة كريم الشخصية ذات الجاذبية، والتكوين الجسماني الرياضي المميز لعز.

بالرغم من طول زمن عرض الفيلم الذي بلغ الساعات الثلاث، إلا أنه يُحسب للسيناريو قدرته على الاحتفاظ بالإيقاع السريع

اللاهث للأحداث، خاصة في النصف الأول من الفيلم، بحيث لم يدع فرصة للمشاهد لأن يشعر بالملل كما يحدث عادة في مثل هذا النوع من الأفلام، ساعد على ذلك موسيقى هشام نزيه صاحب البصمة اللحنية المميزة، من خلال الانتقالات الموفقة بين الإيقاعات السريعة والبطيئة للقطات، والمواءمة بين بث روح الحماسة في مشاهد الحركة وإشاعة مشاعر الشجن والحزن في مشاهد الحب والموت.

ربما لم يناقش فيلم "كيرة والجن" قضية معينة، ولم يتعمق كثيراً في أبعاد شخصياته، لكنه نجح في استعادة روح المقاومة التي تحلى بها المصريون ذات يوم قبل أن تقهرهم مطالب العيش، وبث الحياة في بطولات حقيقية سقطت من الذاكرة بعد أن انشغل الوعى الجمعي ببطولات من ورق وآلهة من الصلصال، وذلك كله من خلال لغة فنية احترافية يحق أن نطلق عليها "شغل سيما"!

2
أفلام خيالية مستوحاة من الواقع

"122" فيلم رعب مصري بنكهة أمريكية (٢٠١٩)

محاولة الخروج من الموضوعات المصرية النمطية، التي انحصرت في نوعيات الأكشن والكوميدي والرومانسي، هي حلم كل مخرج شاب يدخل المضمار السينمائي لأول مرة. والملاحظ أن نوعية أفلام الرعب هي دائماً الملاذ لمن أراد أن يكسر رتابة النمطية السائدة. فعلها محمد شبل في فيلم "أنياب" وعلاء محجوب في "الرقص مع الشيطان" وعبد العزيز حشاد في "كامب"، والقائمة تطول.

ولم يشذ المخرج العراقي الشاب ياسر الياسري عن هذه القاعدة، فقدم فيلم "122"، وهو يقدم أولى تجاربه السينمائية في عالم الإخراج الروائي الطويل في مصر. والمتتبع لموضوعات الرعب التي قدمتها السينما المصرية حتى الآن، وهى قليلة في الحقيقة، سيلحظ أنها لا تخرج عن أحد نوعين: إما موضوعات الجان أو الأشباح، ومن أشهر أفلام النوع الأول "الإنس والجن" لمحمد راضي و"التعويذة" لمحمد شبل، ومن أشهر أفلام النوع الثاني، "استغاثة من العالم الآخر" لمحمد حسيب، و"عاد لينتقم" لياسين إسماعيل ياسين.

وفى تجربة مختلفة يحاول الياسري أن يقدم موضوعاً مختلفاً يبتعد كثيراً عن تيمات الجن والأشباح، ويجنح إلى تيمات هوليوودية

شهيرة من خلال الانتقال بالكاميرا إلى أجواء المستشفيات المليئة بالجثث الخاضعة لعمليات التشريح، والأنفاق المظلمة، وفريق الأطباء المتجهم، المكون من أفراد مرضى نفسياً أو غريبي الأطوار. يبدأ الفيلم بشخص مصاب يجرى في ممر شبه مظلم، فاراً من خطر ما مجهول، تتعثر قدمه بقطعة من الخشب المدججة بالمسامير، وفى اللحظة التي يحاول أن ينزع فيها القطعة الخشبية التي تلطخت بدمائه تعود بنا الكاميرا للوراء، بطريقة الفلاش باك، لنجد أنفسنا فجأة داخل أجواء رومانسية تجمع بين حبيبين (نصر وأمنية)، شاب دفعته الظروف للقيام بأعمال مشبوهة وفتاة من الصم والبكم. تمضى الأحداث سريعة حتى يتعرض الحبيبان لحادث طريق مروع، تفيق منه الفتاة لتجد نفسها وحيدة داخل مستشفى خاص ولا تعثر لحبيبها على أثر.

تكشف لنا الأحداث عن عصابة تتاجر في بيع الأعضاء البشرية، يتزعمها الطبيب نبيل (طارق لطفى) بمساعدة الجراح (أحمد الفيشاوي) وبعض الممرضات، وأن الفتى الحبيب قد وقع في حبائل هذه العصابة، وصار الضحية المنتظرة لتشريح جثته والاستيلاء على أعضائه.

وتأتى الإثارة من محاولة الحبيبين الهرب من المستشفى للنجاة بأنفسهما من الدكتور نبيل، الطبيب السفاح، الذي لا يتورع عن قتل أي أحد يقف في طريقه حتى لو كان من أفراد فريقه الطبي الذي يشترك معه في ارتكاب جرائمه.

كما يشير رقم 122 إلى بوليس النجدة الذي يحاولان الاتصال به لمساعدتهما على الخروج من المستشفى الغامض المريب دون جدوى. لا يمكن اعتبار الفيلم من أفلام الرعب بالمعنى الدقيق للكلمة، لكن يمكن اعتباره، بالأحرى، فيلم تشويق وإثارة. فالسيناريو لا يعمد إلى زيادة جرعة الخوف كما هو متعارف عليه في أفلام الرعب الأمريكية، لكنه يزن المشاهد واللقطات بميزان حساس، بحيث نجح في شد انتباه المشاهد طوال الوقت، مع إحداث أكبر قدر من القلق والتوتر دون الوصول لصدمة الرعب الكبرى التي تزلزل كيان المشاهد وتحطم أعصابه.

الفيلم مليء بالمواقف المأزومة التي تتطلب حلولاً ناجزة للخروج منها بمعرفة الضحايا أنفسهم، ودون مساعدة الشرطة التي لم يتصل علمها بما يحدث داخل المستشفى، الذى يضع على بوابته لافته مكتوب عليها "مستشفى الحياة" بينما يخيم الموت على الغرف المقبضة الموجودة في مكان سرى بداخل المبنى.

سرعة الإيقاع، والنقلات السريعة بين المشاهد لم تدع فرصة للتأويل بالنسبة للنقاد المعنيين باللغة البصرية. فكثير من اللقطات يفتقر إلى المضمون الفكري الذى يمكن أن يدعم رسالة ما أو معنى ما، ولو حتى على المستوى الجمالي. وكانت الفرصة مهيئة، لأن أفلام الرعب والكوميديا -بعكس الظاهر- هى أكثر النوعيات التي يمكن أن تحمل مضموناً فلسفياً. ويعتبر فيلم "الآخرون" the others الذى أخرجه الأسبانى أليخاندرو أمينابار، وقامت ببطولته النجمة نيكول كيدمان عام 2001، نموذجاً جيداً لأفلام الرعب ذات

البعد الفلسفي، حيث قدم الفيلم عالم الموتى بوصفه وجها أخر للحياة، كما أن شخصيات الرعب التي غزت الأدب قبل السينما وكانت سبباً فى ازدهار سينما الرعب مثل "دراكيولا" و"فرانكشتاين" و"دكتور جيكل ومستر هايد" و"الرجل الذئب" نسجها مؤلفوها على منوال فلسفي يرتبط بفكرة "الهوية".

ومع ذلك لم نعدم وجود عناصر بصرية ومؤثرات خاصة نجحت في تصعيد حالة التشويق والإثارة. فتم توظيف الإضاءة بشكل جدلي مع الإظلام من أجل إبراز قوة الصراع بين الشخصيات المتقاتلة في أنفاق وممرات المستشفى. كما لعبت سماعة الأذن لدى البطلة دوراً مثيراً في إدخال المشاهد إلى حلبة الصراع بوضعه في مكان الشخصية الصماء البكماء بحيث يسمع ما تسمعه ولا يسمع ما لا تسمعه، وبالطريقة الخاصة جداً التي توفرها السماعة. وهنا يثور تساؤل: لماذا اختار السيناريست (صلاح الجهينى) شخصية تعانى من الصمم وتتحدث بلغة الإشارة؟ والإجابة، من وجهة نظرنا، هي أن مثل هذا التقليد شائع في تيمات أفلام الرعب الأمريكية التي تميل إلى وضع شخصيات تعانى من ضعف خاص (عمى أو شلل) في مواجهة سفاح لا يرحم أو شبح خفى متعطش للانتقام، لكسب تعاطف المشاهد وتحقيق أكبر قدر من التشويق والإثارة.

كذلك يُلاحظ استخدام اللقطات الطويلة والخلفيات المبهجة في المشاهد الرومانسية بين الحبيبين، واللقطات المكبرة لإبراز تعبيرات الوجه المكتنفة بمشاعر الحب والحميمية، كما أضفت لغة

الإشارة المستخدمة للتعبير عن هذه الرومانسية مذاقاً خاصاً على اللقطات. وكلها مشاهد تمهيدية قبل الدخول في أتون الصراع الدامي القادم، وكأنها الهدوء الذي يسبق العاصفة.

لم يقدم طارق لطفى جديداً في الأداء الذى اعتدناه منه، إلا أن هذا الأداء تحديداً كان مناسباً جداً للدور، ونجح بدرجة كبيرة في تجسيد شخصية الطبيب المدمن المتعطش للدماء، وإن كانت مسألة انفصاله عن زوجته وعدم قدرته على رؤية ابنه غير كافيه لتبرير نزوعه المرضى نحو سفك الدماء وتحوله إلى سفاح بلا قلب أو مشاعر.

لعب أحمد الفيشاوي دوراً صغيراً جداً كضيف شرف، وكان أداؤه موفقاً ومتناسباً مع حجم الدور، خاصة في قدرته على تجسيد المشاعر المتناقضة بين رغبته في قتل "نصر" وتشريح جثته للحصول على أعضائه وبين تعاطفه معه ورغبته فى إطلاق سراحه عندما علم بأنه زوج وأب لمولود قادم في الطريق. الشيء نفسه ينطبق على باقي النجوم الذين لعبوا أدواراً شرفية مثل محمد لطفى الذي أدى دور ضابط يمر على المستشفى في دورية ليلية، ومحمد ممدوح الذي أدى دور سائق عربة الإسعاف التي تحمل الجثث منزوعة الأعضاء. لكن يظل أحمد داوود هو البطل الحقيقي للفيلم بالرغم من ضآلة جسمه وصغر حجم تكوينه البنياني الذى أظهره كطرف أضعف في صراعه مع طارق لطفى، لكن عدالة قضيته باعتباره الطرف الخير في الصراع كانت دائماً هي الكفيلة بحسم النتيجة لصالحه. كذلك جاء أداء أمينة خليل مناسباً للدور، فلم تعمد

للمبالغة في تجسيد شخصية الفتاة الرقيقة التي تعاني من الصمم وتضعها الظروف داخل واقع دموي بغيض، ما مكنها من أن تدخل قلب المشاهد وتكسب تعاطفه.

الموتى الذين يعودون للحياة لمواصلة بث الرعب في النفوس وإطالة أمد الصراع، هي أيضا تيمة أمريكية لعب عليها السيناريو أكثر من مرة، حدث ذلك مع طارق لطفى وأحمد داوود، طرفي الصراع الرئيسيين. موت شخصيات لها رصيد في نفوس المشاهدين في النصف الأول من الفيلم مثل أحمد الفيشاوي ومحمود حجازي، تيمة أمريكية أخرى تلقى في روع المشاهد اليقين بأن الشر المهيمن على الأحداث لن يستطيع أن يوقفه أحد، وأن الرعب القادم لا حدود له.

ربما كانت النهاية هي الشيء الوحيد المختلف عن تيمات الرعب الأمريكية. فقد انتهى فيلم "122" نهاية سعيدة، بعد أن استطاع البطلان العاشقان أن يتغلبا على الطبيب السفاح وأعوانه، والخروج من المستشفى في أجواء صباحية مشرقة، في إشارة إلى بداية عهد جديد مليء بالأمل والإشراق. وهذا خلاف السينما الأمريكية التي اعتادت ألا تنهى أحداثها إلا بعد أن يحصد السفاح أو المسخ كل رؤوس ضحاياه بما فيهم الأبطال الرئيسيين، وأن يستمر في الوجود، مصاحباً المشاهدين الذين غادروا دور العرض إلى بيوتهم، وحتى غرف نومهم.

ومن اللافت أنه كان للفيلم نهايتان: أمريكية ومصرية، في الأولى هرب الحبيبان من المستشفى، إلا أن الفتى كان قد أصيب

بطلق ناري أثناء صراعه مع الطبيب السفاح، فانحرفت به السيارة التي كان يقودها مع فتاته أثناء الهرب، ثم سقط فوق عجلة القيادة لافظاً أنفاسه الأخيرة أمام فتاته التي أصابها الذهول، وحاولت مواصلة الهرب فى طريق مظلمة وأجواء مرعبة، إلا أن الطبيب السفاح وسائق عربة الإسعاف ينجحان في الإمساك بها وإعادتها للمستشفى تمهيداً لقتلها وتشريح جثتها بديلاً عن حبيبها. والنهاية الأخرى هي عودة الفتى في اللحظات الأخيرة، ونجاحه في قتل سائق سيارة الإسعاف، ثم قتل الطبيب وإنقاذ حبيبته والخروج من الكابوس الذى ظل جاثما على أنفاسهما طوال أحداث الفيلم، وهى النهاية السعيدة التي ترضى المشاهد العربي، الذى يأبى إلا أن ينام هادئ البال، مرتاح الضمير !

الفلوس.. من منظور أخلاقي (٢٠١٩)

أعتبر نفسي من النقاد الذين يميلون، في كتاباتهم، إلى البحث عن أسباب السعادة في الأفلام التي يشاهدونها أكثر من البحث عن أسباب الشقاء. وبهذا المعنى، أجدني احتفي بالإيجابيات ولا أتوقف كثيراً عند السلبيات، وأعمل، جاهداً، على إضفاء معنى على المشاهد التي تبدو خلواً من المعنى.

وفي هذا السياق، اعترف بغلبة النزعة الذاتية على كتاباتي النقدية، بل إني أحرص، في معظم الأحيان، على الاحتفاظ بالطفل

الذي بداخلي، فلا أخجل من التعبير عن دهشتي وفرحتي مما لا يبدو، في العادة، مصدراً للدهشة أو للفرحة بالنسبة للكبار!

ينطبق هذا على فيلم "الفلوس" كما انطبق على أفلام أخرى كثيرة سابقة، كان آخرها فيلم "لص بغداد". وفيلم "الفلوس"، في الحقيقة، به بعض السلبيات التي تحدّث عنها نقاد أخرون قبلي، ومن هذا المنطلق سأحاول أن أعيد قراءة الفيلم من وجهة نظري الشخصية الصرفة، والتي ربما تبدو بعيدة عن المعايير النقدية بمعناها العلمي الدقيق.

أول ما استوقفني في الفيلم هو سرعة الإيقاع التي هيمنت على الأحداث منذ البداية وحتى النهاية، عدا المنطقة الوسطى من شريط الفيلم التي شابها شيء من البطء والتراخي الذي وصل إلى حد الملل في بعض المشاهد. غير أن هذه السلبية يمكن التجاوز عنها في ظل بداية قوية ونهاية مثيرة لأحداث ساخنة ولاهثة.

بدأ الفيلم من قمة الصراع بمشهد أمريكاني يحبس الأنفاس، وفيه يصور سيف (تامر حسني) وسليم (خالد الصاوي) معلقين في أعلى قمة لواحدة من ناطحات السحاب، ويدور بينهما حوار قصير حول الأسباب التي قادتهما إلى هذا الموقف المرعب، الذي يضعهما على الحافة، بين الحياة والموت.

إن التساؤلات الفلسفية التي يطرحها سيف والإجابات العبثية التي يقدمها سليم في هذا الموقف يمكن أن تلخص رسالة الفيلم كله، وهى الرسالة التي ضاعت بين الكوميديا والتشويق، اللذين بالغ السيناريو في إبرازهما سعياً وراء النجاح الجماهيري. ف"سيف"

و"سليم" صديقان مختلفان ولا يجمعهما سوى خفة الظل واحتراف النصب. الأول يمارس الإجرام ولديه وعى بحقيقة الموقف اللا أخلاقى، الذى يلعبه فى الحياة، وهو موقف مزيف، يقوم على الاحتيال والكذب من أجل الاستيلاء على أموال الآخرين، الذين هم في الغالب ضحايا من النساء. وبإيعاز من هذا الوعى يطرح على صديقه أسئلته ذات الطابع الفلسفي والأخلاقي من قبيل هل الإنسان مسير أم مخير؟. والأخير يمارس إجرامه بحكم العادة، مدفوعاً بالطمع والرغبة في الثراء السريع، ولا يملك من الوعى إلا ما يمكّنه من الاستمرار في طريق الإجرام حتى النهاية. وكان من الممكن لهذه الفكرة أن تصنع فيلماً جيداً لو اهتم السيناريو برسم تاريخ لشخصيات العمل الرئيسية، وهو ما لم يحدث.

غير أن الأحداث في مجملها، وبعض الإيماءات، تؤكد على أن سليم ورث الإجرام من زعيم العصابة خريستو (كميل سلامة)، وأن سيف شب على حياة النصب والعربدة، ما يعني أن الشر غريزة متأصلة في نفس الإنسان المجرم، تظهر إذا ما أتيحت لها الفرصة، ولا يمكنه التخلص منها مهما بلغ من درجة الوعي. يؤكد ذلك مشهد النهاية الذى يصور سيف وسليم وهما ينصبان على ضحية جديدة(مى عز الدين، ضيفة الشرف)، مستخدمين نفس الحيل وذات العبارات المستهلكة، بعد أسبوع واحد من إعلان سيف لتوبته.

كما لا يمكننا إغفال البعد الميتافيزيقي المتمثل في مسألة الموت، والتي مسّها السيناريو مساً خفيفاً، ولم يحاول تعميقها، كعادته، فتاهت وسط ضجيج الكوميديا الزاعقة وصوت الموسيقى العالي.

وضح ذلك في مشهد موت زعيم العصابة المفاجئ بعد أن حصل على كل شيء، وهو مشهد كوميدي يعبّر عن عبثية السعي المحموم وراء أشياء سيتركها الإنسان خلفه لا محالة. والمشهد الذى يحكى فيه سيف عن الحلم المتكرر الذى يطارده، ويرى فيه نفسه على شفا الموت مع صديقه سليم، وعليهما أن يختارا أمنية وحيدة لتحقيقها قبل أن يغيبهما الموت.

اعتمد المخرج اللبناني سعيد الماروق، في تقديم حبكة الفيلم، على أسلوب الفلاش باك وكثرة الالتواءات التي أربكت المشاهد، بشكل أفقده اليقين في كل ما يراه أمامه على الشاشة. فكل الحقائق التي تتكشف للمشاهد يعود الفلاش باك ليكذّبها ويقدم بدلاً منها حقائق جديدة. إننا إزاء عمليات حذف وإضافة مستمرة تؤكد على انعدام اليقين وهشاشة الواقع، وهما سمتان تميزان الفيلم وعمليات النصب في آن. ولا نميل للقول بأن الفيلم نفسه أصبح بمثابة عملية نصب على المشاهد، وإنما نقول بأن المخرج استفاد من آليات النصب في تجسيد فكرة الفيلم، بحيث يقدم خطاباً خادعاً ومزدوجاً، يقول فيه شيء ويقصد شيئاً آخر.

والحقيقة أن هذه الازدواجية هي ما يميز شخصيات الفيلم أيضاً، وكما وضح ذلك في شخصيتى سيف وسليم، وضح في شخصية "حلا" كذلك. وهى الشخصية التي لعبتها زينة، وشكّلت الضلع الثالث في مثلث الصراع على الفلوس. فحلا تلعب كلا الدورين: النصّابة والمنصوب عليها، في الوقت نفسه، من أجل تحقيق هدفها المشروع في استرداد أموالها التي استولى عليها سليم.

عنوان "الفلوس" يثير في الذهن تداعيات ترتبط، في الغالب، بمعاني الصراع والطمع والأنانية، وهو ما تحقق بالفعل داخل أحداث الفيلم، خاصة في نصف الساعة الأخير، الأكثر تشويقاً وإثارة. فكل الذين دخلوا في الصراع عملوا لحساب أنفسهم من أجل الانفراد بالفلوس، بالرغم من تظاهرهم الكاذب بالتعاون من أجل إرجاع الحق إلى أصحابه، وبالرغم من اتفاقهم على نسبة يحصل عليها كل طرف من الثلاثة بعد صرف الفلوس من البنك.

انتهى الفيلم نهاية أخلاقية، فقد انتصر الخير، وعاد الحق إلى أصحابه، عدا أن الأشرار لم ينصلح حالهم، وظلوا في طريقهم يواصلون الإجرام الذى بدأوه.

على مستوى الصورة، نجح الماروق في تقديم فيلم حركة شيق ومثير، خاصة في مشهد المعركة التي دارت بين سيف وسليم وكادت تودى بحياتهما معاً، ومشهد مطاردة السيارات، بالرغم من طوله، والذى يمكن أن يوضع، من وجهة نظرنا، بجانب مشهد طارق العريان فى "أولاد رزق2" ومشهد أحمد خالد موسى في "لص بغداد" باعتبارهم أقوى مشاهد المطاردات في تاريخ السينما المصرية، وإن تفوق الأخيران في توظيفهما لتقنية الجرافيك.

أكثر الماروق من استخدام أسلوب "الدرون" في التصوير، وهي تقنية تمكّن المشاهد من رؤية الأحداث بعين طائر، ما يتناسب مع الفكرة الرئيسية للفيلم، التي أهملها السيناريو ولم يشتغل عليها جيداً. فالرؤية من أعلى تؤكد على معنى الهيمنة، وأن الإنسان مهما بدا حراً، يتصرف وفق إرادته المنفردة، تظل هناك إرادة أقوى وعناية

أشمل تستوعب كل مظاهر الخير والشر التي تبدو متشظية ومبعثرة، وتقول كلمتها الأخير والعادلة في النهاية.
ما بدا أنه قديم ومستهلك فى الفيلم، بدءاً من التتر، مروراً بأداء الممثلين والإفيهات التي كانوا يلقونها، وانتهاءً بمشهد النهاية، إنما كان متسقاً مع قضية الفيلم وتساؤلاته الوجودية القديمة والمتجددة في الآن نفسه، التي دارت ومازالت تدور حول الخير والشر، الحب والصداقة، الحياة والموت.

وإذا أردنا أن نتحدث عن الأداء في عبارات قصيرة، فيمكننا أن نقول إن زينة مازالت تستعذب دور البنت العاطفية التي تنهار أمام أول شاب يلوح لها بالحب، وأن خالد الصاوي بلغ من النضج والثقة فى الأداء ما جعله يؤدى ببساطة ودون مجهود وإن وقع في فخ التكرار، أما تامر حسنى فبالرغم من نمطية الأداء يحسب له أنه حافظ على نجاحه الجماهيري في فيلم لا يعتمد على الغناء، وهو الحلم الذى راود عبد الحليم حافظ وحققته شادية فى زمن الفن الجميل.

فيلم "كازابلانكا"..
بين البطولة الشعبية وصناعة الأساطير
(٢٠١٩)

منذ الجزء الأول من مسلسل "كلابش" عثر كل من بيتر ميمي وأمير كرارة على ضالته في الآخر. فميمي، مثل نيازي مصطفى

الذي صنع أسطورة فريد شوقي، كان يبحث عن البطل الشعبي الذي يحقق له النجاح الجماهيري الكاسح، وكرارة كان يمتلك مقومات هذا البطل لكن كان ينقصه المخرج الذي يجيد صناعة الأساطير والملاحم الشعبية عبر الشاشة الفضية. وبالرغم من أن مسلسل "كلابش" كان بمثابة التربة التي نبت فيها كرارة كبطل شعبي، إلا أن فيلم "حرب كرموز" هو الذي حقق الأسطورة، خاصة في ظل الاستعانة بنجم الحركة العالمي "سكوت أدكنز" الذي كانت معركته مع كرارة في نهاية الفيلم حديث الجماهير على مدار العام الماضي. أضف إلى ذلك الإيرادات الضخمة التي حققها الفيلم عندما عُرض في موسم العيد من ذلك العام.

منذ ذلك التاريخ عرف كل من ميمي وكرارة وجهتهما، ومضيا إليها بكل قوة، النجاح الجماهيري من ناحية، والإيرادات الضخمة من ناحية أخرى. وعلى ذلك، على المشاهد ألا يتوقع مضموناً فكرياً أو رسالة اجتماعية أو نقداً سياسياً، فقط تشويق وإثارة وجرعة كبيرة من الإبهار السينمائي المصروف عليه بسخاء. البداية كانت في فيلم "هروب اضطراري" غير أن وجود أحمد السقا، نجم الأكشن على مدار العشرين عاماً الماضية على حد تعبير كرارة نفسه، كبطل أول للفيلم، وضع كرارة في المرتبة الثانية، وإن كان هذا الدور يعد بمثابة نقطة الانطلاق لكرارة التي أوصلته سريعاً إلى نجومية الصف الأول.

في هذا السياق أتى فيلم "كازابلانكا" الذي تجاوز فى نجاحه الجماهيري وإيراداته الضخمة الكثير من الأفلام الجماهيرية ذات

النجاح المدوي في تاريخ السينما المصرية. و"كازابلانكا" هو خطوة أخرى ناجحة يؤكد بها ميمي قدرته على تقديم أفلام حركة تقترب كثيراً من مستوى الأفلام العالمية، وهو أيضاً خطوة كبيرة فى مشوار كرارة نحو نجومية الأكشن، يؤكد بها أنه نجم الحركة القادم بعد قرب انتهاء زمن السقا، وأنه الأسطورة الشعبية الجديدة، وربما الوحيدة، التي يمكن أن توقف أسطورة محمد رمضان المستفزة للمثقفين، خاصة أن كرارة يتمتع بكاريزما تحظى بالقبول لدى كل الفئات في المجتمع، وليس فئات بعينها كما فى حالة محمد رمضان.

تعتمد أسطورة ميمي البصرية، كما عودنا، على المبالغة في التصعيد الدرامي لمشاهد الحركة، فالفيلم يزخر بكم هائل من المطاردات التي استخدم فيها ميمي الموتوسيكلات والسيارات والسفن، كما دار الصراع بين أطراف عديدة، كلهم من الأشرار، بما فيهم أمير كرارة. يتضح ذلك منذ الدقائق الأولى للفيلم عندما يقفز عمر المر (أمير كرارة) بسيارة ملاكي، تحمل قطعاً من الماس، من فوق سفينة ضخمة في عرض البحر إلى مرسى صغير فوق أحد اللنشات التي يقودها عرابي (عمرو عبد الجليل) و رشيد (إياد نصار). كما يتضح في الدقائق قبل الأخيرة عندما يحاول "المر" إنقاذ أخية الأصغر من الموت، وهو محشور داخل سيارة تتأرجح فوق قمة جبل شاهق.

وتعتبر الحبكة السينمائية من أهم عناصر الأسطورة فى أفلام بيتر ميمي، والحبكة عند ميمي تعتمد كثيراً على المبالغة في تعقيد الحدث الرئيسي بحيث ينطوي الحل على تحد كبير لشخصيات

العمل، ومحنة قاسية ينبغي تجاوزها حتى لو كلفهم ذلك حياتهم نفسها. وضح ذلك في فيلم "حرب كرموز" عندما وقف ضابط مصري ومجموعة من العساكر والمساجين الموجودين داخل قسم كرموز، بأسلحتهم المتواضعة، في مواجهة الجيش الإنجليزي بدباباته ومدفعياته، دفاعاً عن مجموعة من الشباب المصريين الذين تصدوا لانحرافات بعض عساكر الاحتلال. وفى "كازابلانكا" يغدر "عرابي" (عمرو عبد الجليل) بأصدقائه، "المر" و"رشيد" (هجامين البحر)، في واحدة من العمليات التي كانت المافيا طرفاً فيها، ويهرب بغنيمة من الماس إلى المغرب ليفتتح ملهى ليلي ويحيط نفسه بعصابة كبيرة، مصطحباً معه الأخ الأصغر لعمر المر، الذي قضى فترة عقوبة في السجن وخرج للانتقام، مع رشيد وضد عرابي والمافيا.

لم يضف الدور جديداً لعمرو عبد الجليل، لكن عبد الجليل أضاف للفيلم قدراً من البهجة وخفة الظل التي ساهمت في نجاحه جماهيرياً. قدم إياد نصار لوناً جديداً من أدوار الشر أضاف لتاريخه، ولأعماله المتميزة هذا العام، فهو نجم 2019 إذا أضفنا إلى "كازابلانكا" دوره فى فيلم "الممر"، الذى حقق نجاحاً كبيراً على المستويين، الجماهيري والنقدي، وفيلم "الفيل الأزرق2" المزمع عرضه فى موسم عيد الأضحى القادم. ربما يكون دور غادة عادل تقليدياً، لكن قيادتها الدراجة البخارية والمشاركة بها في مطاردات الفيلم المبهرة، هو مشهد لم نره في السينما المصرية، على ما أذكر، منذ سماح أنور فى "حالة تلبس" الذى أُنتج عام

1988. الممثل التركي خالد أرجنش كان من الممكن أن يقوم بدوره أي ممثل مصري ويجيد الدور، غير أن وجود نجم أجنبي بشهرة أرجنش، يلعب دوراً شريراً ويواجه كرارة فى معركة الحسم النهائية من شأنه أن يشعل الصراع، وينتزع الآهات من جمهور الصالة، الذى سينحاز بالضرورة لبطله المصري على حساب الأجنبي الشرير، وهى التيمة نفسها التي اشتغل عليها ميمي في "حرب كرموز" مع سكوت أدكنز، وأتت بنتائج مبهرة مع الجمهور. والحقيقة أن المنطق الدرامي، لا منطق السوق، كان يحتم أن تكون المواجهة الأخيرة بين كرارة وعبد الجليل، وهى المواجهة التي تأجلت لما بعد قضاء كرارة على أرجنش، فجاءت باهتة ومفتعلة، خاصة أن السيناريو أراد أن يبرر أفعال عبد الجليل الشريرة، عن طريق الفلاش باك، ليكشف عن البعد الخيّر في شخصيته، ما أضعف الشخصية والحبكة في آن واحد.

بالرغم من الأداء النمطي لكرارة، إلا أنه سيستمر لسنوات قادمة قبل أن يمله الجمهور ويشعر بالإفلاس، كما يحدث عادة مع نجوم الشباك الذين لا يتعلمون من الدرس ويعملون على تطوير أدائهم. ولأن كرارة لا يمتلك مهارة السقا ولا رشاقة رمضان، فسيظل حبيس نوع خاص من الأكشن، قدمه ستيفن سيجال ببراعة، يعتمد على حركة اليدين والرأس فقط، وإذا كان سيجال يتحرك على خلفية من لعبة الأيكيدو التي كان يمارسها، فإن كرارة سيعتمد أكثر على قامته المهيبة وحركته العشوائية المستمدة من معارك الشوارع،

وهى لون من الأكشن يناسب ذائقة المشاهد العربي الذى تربى على أفلام فريد شوقي ورشدي أباظة.

النهاية التي اختتم بها الفيلم أحداثه توحي بإمكانية وجود جزء ثان، وهو منطق يتسق والطريقة التي يفكر بها كل من ميمي وكرارة، والتي جعلتهما يقدمان ثلاثة أجزاء من مسلسل "كلابش" ذي النجاح التليفزيوني المدوي، ويعتزمان تقديم جزء رابع. وبالرغم من أن استثمار النجاح لا يؤدى دائماً إلى نجاح، إلا أن جعبة ميمي مازالت مليئة بالأساطير، وشعبية كرارة لم تفقد ألقها بعد.

الصندوق الأسود..
ودراما المكان الواحد
(٢٠٢٠)

في تجربة سينمائية شبيهة بفيلم "أسوار القمر" تعود النجمة منى زكي إلى جمهورها، بعد فترة انقطاع دامت أربع سنوات، بفيلم "الصندوق الأسود"، الذي أخرجه محمود كامل، وكتب له القصة هيثم مصطفى الدهان وأحمد الدهان، وشارك في البطولة محمد فراج، ومصطفى خاطر، وظهور خاص لشريف سلامة.

يتشابه الفيلم مع "أسوار القمر" في عدة نواح، منها غلبة البعد النفسي للصراع الدائر بين رجلين وامرأة، منى زكى في الفيلمين، وعمرو سعد وآسر ياسين في "أسوار القمر"، ومحمد فراج

ومصطفى خاطر في "الصندوق الأسود". لحظات الذروة تحدث في مكان ضيق ومغلق، الفيلا في أحدهما والسفينة في الآخر. اختلاف الطباع بين الشخصيات الرجالية، فدائماً أحدهما طيب والآخر شرير، غير أن الصراع في "أسوار القمر" كان بين الرجلين، بينما في"الصندوق الاسود" كان بين الرجلين من ناحية وبين منى زكي من ناحية أخرى. وفي كلتا الحالتين، كانت الشخصية التي تؤديها منى زكي تعاني من علة ما، تزيد من جرعة الإثارة، وترفع من درجة التوتر والعبء النفسي على الشخصية، ففي "أسوار القمر" كانت تعاني من فقدان البصر، وفي "الصندوق الأسود" تعاني من آلام الحمل.

دراما المكان الواحد تتميز، عادة، بقلة عدد الشخصيات، والقصة المثيرة، وتنتمي، في الغالب، لما يعرف بأفلام الكوارث مثل أفلام المطارات والكوارث الطبيعية، واشتهر منها، في السينما المصرية، "الطائرة المفقودة"، و"القطار"، و"ساعة ونص". كما ترتبط بأفلام الجريمة، التي ينتمي إليها فيلم "الصندوق الأسود". وقد عرفت السينما العالمية هذا اللون من الدراما السينمائية في مرحلة مبكرة من تاريخها، ولعل أبرزها فيلمي "الحبل" Rope و"النافذة الخلفية" Rear window اللذين أخرجهما ألفريد هيتشكوك عامي ١٩٤٨، ١٩٥٤. وفيلم "١٢ رجل غاضبون" 12 Angry Men، الذي أخرجه سيدني لوميت عام 1957. وتوالت الأفلام بعد ذلك، حتى زادت جرعة التحدي ومساحة الإثارة في الألفية الثالثة بحيث وصل الأمر إلى إنتاج أفلام يقوم ببطولتها

شخص واحد، وتدور أحداثها في مكان ضيق جداً مثل فيلم Hours 127 ، الذى أخرجه داني بويل عام 2010 وفيلم "مدفون" Buried، الذي أخرجه رودريجو كورتز فى العام نفسه.

غير أن التجربة أثبتت فشلها، جماهيرياً، في كثير من الأفلام المصرية، التي اعتمدت على دراما المكان الواحد، خاصة في بداياتها كما حدث مع فيلم "بين السماء والأرض" الذي أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٥٩، وهو الذى كرر نفس التجربة عام ١٩٨٦ في فيلم "البداية"، ولم يحقق، أيضاً، النجاح الجماهيري المنتظر. وتأتي المفارقة عندما ينجح المخرج محمد أبو سيف، نجل صلاح أبي سيف، في تقديم فيلم أكثر جماهيرية من هذه النوعية، وهو فيلم" نهر الخوف" عام ١٩٨٨، الذي دارت أحداثه كلها داخل أتوبيس نهري. ولعل سبب النجاح، النسبي، هو القصة التي كانت تدور حول واقعة اغتصاب ومحاولة الثأر، ظلماً، من مجموعة من الأشخاص الذين لا علاقة لهم بالحادث سوى الصدفة البحتة، في وقت كانت فيه حوادث الاغتصاب منتشرة في المجتمع، بالإضافة إلى وجود نجم بحجم محمود عبد العزيز، وكان في قمة نجوميته في ذلك الوقت. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن التجربة الناجحة التي قدمها شريف عرفة عام ١٩٩٢ فى فيلم "الإرهاب والكباب"، الذي كان يتناول موضوع التطرف الديني في وقت كانت فيه ظاهرة التطرف والعنف منتشرة في المجتمع، كما كان لوجود عادل امام بشعبيته الكاسحة سبباً مباشراً في نجاح الفيلم جماهيرياً وفنياً.

والحقيقة أن عزوف الجمهور العربي عن مشاهدة هذا اللون من الأفلام في السينما المصرية، إنما يرجع في الغالب إلى ضعف الإنتاج من ناحية، وغياب الحبكة السينمائية الجيدة التي تتوفر فيها عناصر الجذب الجماهيري من ناحية أخرى، كما شاهدنا في الكثير من الأفلام الأمريكية. فهذه العناصر هي التي تجعل الموضوع سينمائياً، وإلا يكون الوسيط التليفزيوني هو الأنسب لعرض هذه النوعية من الأفلام، ويؤكد كلامنا نجاحها في التليفزيون بعد فشلها فى دور العرض السينمائية.

وفى هذا السياق، يأتي فيلم "الصندوق الأسود" الذى يعتبر تحدياً للظروف الفنية التي ذكرناها من ناحية، ولتوقيت عرضه، في ظل جائحة كورونا وما استتبعها من توقف عجلة الإنتاج السينمائي وضعف الإقبال الجماهيري، من ناحية أخرى. فإلى أي مدى نجح الفيلم في هذا التحدي؟

يفتقر الفيلم إلى عنصرين مهمين من عناصر نجاح أفلام دراما المكان الواحد، وهى سخاء الإنتاج ووجود نجم جماهيري كبير، هذا بالرغم من وجود منى زكي، لأن الجمهور العربي لا يحتشد أمام شباك التذاكر إلا في حالة النجوم الرجال لا النساء، حتى في حالة نادية الجندي الاستثنائية كان الإقبال الجماهيري يستند على وجود حشد كبير من النجوم الرجال في أفلامها.

وبهذا المعنى، يعتمد فيلم "الصندوق الأسود" كثيراً على القصة المثيرة وأسلوب معالجتها سينمائياً، وكذا أداء الممثلين، الذى يكون مركز الثقل في دراما المكان الواحد. والحقيقة أن كافة الممثلين

أجادوا في أدائهم بما فيهم شريف سلامة الذى لم يظهر إلا في مشهد واحد تقريباً، وأسماء جلال التي لم تظهر إلا في عدة مشاهد تمهيدية قصيرة في بداية الأحداث. فقد نجحت منى زكى في تجسيد دور المرأة التي تعيش وحيدة في فيلا كبيرة في منطقة نائية وتتعرض للسطو المسلح ليلاً، وذلك من خلال النظرات وتعبيرات الوجه وكذلك الأداء الحركي الذى تطلبته بعض المواقف الصعبة، لكننا لا يمكن أن نعتبره إضافة حقيقية لرصيدها السينمائي، لأنها لعبت هذا الدور من قبل وفى ظروف درامية أكثر تعقيداً.

كما نجح محمد فراج في أداء دور الشرير البلطجي إلى حد كبير لولا بعض المبالغات، وربما لا يضيف إليه الدور كثيراً، لكنه يؤكد أنه ممثل شامل يمكن أن يجيد في أي دور.

وكذا نجح مصطفى خاطر في أداء دور معقد جسّد فيه الصراع الداخلي بين كونه شخصاً مسالماً لا يميل إلى الشر، وبين كونه أداة يستخدمها الآخرون لتنفيذ أغراضهم غير المشروعة. ويؤكد خاطر بهذا الدور أنه قادر على أداء الأدوار التراجيدية بجانب الأدوار الكوميدية على نحو ما شاهدناه في "حرب كرموز".

القصة مثيرة، وقد نجح محمود كامل في التحدي الذى يواجه أى مخرج يتصدى لإخراج فيلم يدور في مكان واحد وفى فترة زمنية قصيرة لا تتعدى ساعات الليل، وهو القدرة على كسر الرتابة والملل المتوقع أن يستشعره المشاهد في مثل هذه النوعية من الأفلام، من خلال الانتقالات السريعة بين المشاهد واللقطات، والتحكم فى ايقاع الأحداث من البطء إلى السرعة والعكس. ساعده

في ذلك السيناريو الذى حرص على تقديم مفاجآته تدريجياً، بحيث ظل المشاهد منذ البداية وحتى النهاية مشدوداً لمعرفة مصير الشخصيات الذى تعقّد في الثلث الأخير من الفيلم وصار منذراً بصدام مروع أو حقيقة كبرى ستنكشف.

لعبت الصدفة دوراً كبيراً في دفع الأحداث نحو بلوغ ذروتها، منذ عودة مني زكي إلى فيلتها على غير المعتاد في هذا التوقيت واكتشاف اللصوص لوجودها بالفيلا، وحتى اختبائها في الغرفة الخاصة، التي كان يحتفظ فيها الزوج بأسراره، التي لا تعرفها الزوجة. وهى مصادفات موظّفة تذكّرنا بفيلم "لصوص لكن ظرفاء" غير أن الطابع الكوميدي لهذا الأخير جعل الفيلم يمضى في طريق مختلفة.

لم يستفد السيناريو من رمزية فكرة "الصندوق الأسود" التي تجعل لكل إنسان صندوقاً أسود في حياته، يحوي كل أسراره، ولا يمكن لأحد أن يطّلع عليه لأنه يمثل الوجه الآخر لكل منا. غير أن السيناريو، فيما يبدو، اكتفي بالفكرة البوليسية ولم يطمح إلى تحميل الفيلم بأية أفكار ذات أبعاد فلسفية أو اجتماعية أو سياسية، عدا الإشارة السريعة إلى أن الزوج كان متورطاً في قضية فساد.

بالرغم من أن أفلام دراما المكان الواحد تميل في بنيتها الدرامية إلى توحيد الشخصيات من أجل مواجهة خطر مشترك يحدق بالمكان الذى يضمهم، إلا أن سفر الزوج، وبقاء الزوجة وحيدة في الفيلا، جعل الموبايل هو وسيلتها الوحيدة للتواصل مع العالم الخارجي، فمن خلاله شاركها الزوج عيد ميلادها عن طريق

رسالة صوتية ومرئية، وكذلك تواصلها مع الأب ومع الصديقة والسوبر ماركت، غير أن هذه الوسائل فشلت في إنقاذها عندما تعرضت للخطر، ولم تستطع أن تحسم صراعها مع اللصوص ومع زوجها إلا بمجهودها الذاتي ونضالها الشخصي من أجل الحفاظ على حياتها وحياة الجنين الذي في بطنها.

وفي كل الأحوال، يستحق فيلم "الصندوق الأسود" المشاهدة، لكن دون مجهود، لأنه لا يمثل صندوقاً أسود يحتاج إلى من يفض أسراره، فهو مكشوف للمشاهد منذ البداية، ولا يخفي شيئاً يستوجب عناء التفكير!

حظر تجول..
الهدوء الذى لا يسبق أي عاصفة
(٢٠٢٠)

أهم ما يميز فيلم "حظر تجول" الإيقاع الهادئ، الذى غلب على الصورة والموسيقى وأداء الممثلين، وزمن الأحداث، الذى اختاره أمير رمسيس، مؤلف الفيلم ومخرجه، بعناية، ليكون واقعاً حقيقياً و رمزياً في آن.

والحقيقة أن مثل هذا الإيقاع، إذا لم يصل إلى درجة الملل، فإنه يكون فرصة جيدة تسمح للناقد بأن يتناول المشاهد على مهل، بحيث يكون قادراً على القراءة المتأنية والتحليل المتعمق لعناصر العمل الجمالية والفكرية.

يبدأ الفيلم بلقطة مكبرة على وجه فاتن (إلهام شاهين) السجينة التي أمضت عشرين عاماً عقوبةً على ارتكابها جريمة قتل ضد زوجها. ثم تخرج من السجن في المشهد التالي لتجد ابنتها ليلي (أمينة خليل) وزوجها حسن (أحمد مجدي) في انتظارها كي يستضيفاها في بيتهما خلال فترة الحظر، تمهيداً لسفرها إلى بلدها طنطا.

يتضح من المشاهد الأولى أن ثمة نفوراً شديداً من الابنة تجاه أمها نتيجة لجريمة الأم الشنعاء التي أودت بحياة الأب منذ سنوات بعيدة، بينما يكون الزوج أكثر لطفاً مع الحماه، ويعمل طوال الوقت على تهدئة الأجواء بينهما.

القصة بسيطة لكنها غنية بالدلالة، الصورة تعكس تفاصيل يومية صغيرة، لكنها مشحونة بقدر كبير من الشاعرية، الشخصيات تمارس حياتها ببط وهدوء دون ضجيج، عدا بعض الشباب العربيد الذى كان يقيم فوق السطح أثناء ساعات حظر التجوال، يشرب المخدرات ويدير "الدي جي" في حالة من الجنون والصخب.

تدور الأحداث في حي شعبي هادئ في ليل الحظر، وداخل بيوت قديمة تحمل عبق وذكريات الماضي الجميل. نلمح ذلك في هندسة المباني وأثاثات الشقق وأغان عبد الحليم حافظ ومسرحيات فؤاد المهندس. نجح رمسيس في كسر الملل الناجم عن ضيق أماكن التصوير و زمن الأحداث، من خلال الخروج بالكاميرا إلى الشرفات والأسطح والحارات الخالية من المارة.

ينطوي الفيلم على سر كبير يعرفه الجيران والمشاهدون وفاتن، التي لا تفصح عنه أبداً للابنة بالرغم من إساءاتها المتكررة لها. وهو السر الذي يبرر جريمة فاتن التي ارتكبتها ضد الأب منذ عشرين عاماً عندما كانت الابنة في طور البراءة، ولا تتذكر من تفاصيل الحادث شيئاً.

يميل رمسيس، فيما يبدو، إلى إحياء المعنى الإيمائي للفن، الذي هجرته السينما المصرية طويلاً، خلال السنوات الماضية، رغبةً في جذب الجماهير وتحقيق الإيرادات الضخمة. فهو حريص على تقديم رؤيته السينمائية من أقصر الطرق وأبسطها، دون ضجيج أو افتعال. وليس أدل على ذلك من تفويته لأكثر من فرصة كانت تصلح كمجال خصب للاستغلال التجاري، لعل أبرزها مشهد الزوج والزوجة في لحظاتهما الحميمية، التي أتت بعد طول اشتياق، وكذا مشهد الفلاش باك الذى يلمح إلى السر وراء قتل فاتن لزوجها، بل إن هذا السر تحديداً كان يصلح لبناء سيناريو جماهيري بامتياز، لأنه يلمس منطقة شائكة، ويعكس ظاهرة شاذة استشرت فى المجتمع فى غيبة من الوازع الديني والرادع الأخلاقي.

فى مضمار الأداء التمثيلي كان هناك أكثر من علامة مضيئة على طريق الأحداث الهادئة من فوق السطح، الساخنة من تحت الأعماق. فقد قدمت إلهام شاهين دوراً مركباً أدته باقتدار يليق وتاريخها الفني الطويل، حيث استطاعت أن تلعب دور الأم والجدة وخريجة السجون فى وقت واحد، كما نجحت في تجسيد الصراع النفسي بين كونها أم حنون تحاول احتواء ابنتها وحفيدتها، وبين

شعورها بالمهانة إزاء نظرات ابنتها المحمّلة بقدر كبير من الإدانة والتحقير. وقد استحقت الفوز بجائزة أحسن ممثلة عن دورها في هذا الفيلم في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورته الثانية والأربعين لعام 2020م.

لعبت أيضاً أمينة خليل دوراً مهماً، عندما جسّدت دور الزوجة العصبية، الغيورة على زوجها، الخائفة بنحو مرضي على ابنتها، المضطرة إلى احتواء أم تسببت في هدم أسرة وإذاقة ابنتها اليتم في مرحلة مبكرة من حياتها.

ولا يمكننا أن ننسى الدور الذى لعبه الممثل الفلسطيني كامل الباشا في شخصية الأستاذ يحيى الجار القديم لأسرة فاتن، والأمين على السر، الذي حافظ عليه طوال العشرين عاماً التي قضتها فاتن في السجن، حتى لحظة موته التراجيدي الهادئ كحياته، الخالية إلا من الشعور بالوحدة وصوت عبد الحليم حافظ.

من الواضح أن أمير رمسيس لا يهدف إلى تقديم فيلم سياسي بقدر ما يهدف إلى تقديم تجربة إنسانية ذات أبعاد نفسية واجتماعية ووجودية. وعلى ذلك، يمكن أن يُفهم الحظر بأكثر من معنى، فالمعنى الرئيسي يرتبط بالموضوع الشائك، المسكوت عنه، الذي يحاول رمسيس أن يقتحمه بالرغم من حساسيته المفرطة، وأن يلفت النظر إلى خطورته، ولو عن طريق التلميح. كما يمكن أن يُفهم على مستوي الشخصيات، فكل شخصية تمارس حياتها وتحقق وجودها في سياق حظر ما مفروض عليها، بحيث يكون تحقيق الوجود مرتبطا بشكل من أشكال المراوغة. وفي هذا السياق تحاول فاتن أن

تتغلب على الحظر الذي فرضته ابنتها على العلاقة التي بينهما بأن أقامت علاقة أخرى بديلة مع الحفيدة، وأن يتغلب حسن (الزوج) علي امتناع زوجته عن إقامة العلاقة الحميمية في ظل إقامة الأم معهما في الشقة، بأن اختار المستشفى الذي يعمل به بديلاً عن الشقة لإقامة العلاقة، كما تغلب يحيى، على الحظر المفروض على علاقته بالجيران ووضعه في دائرة الاتهام، ظلماً، بأن آثر العزلة والوحدة، وصنع لنفسه عالماً بديلاً ينتمي إلى زمن آخر بعيد، لم يكن يعرف سوى لوني الأبيض والأسود فقط، ولا مكان فيه للمراوغة. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن الجارة المسنّة التي لعبت دورها باقتدار (عارفة عبد الرسول)، والتي تغلبت علي الحظر المفروض عليها من قبل أولادها، بحكم السن، بأن تظاهرت بأنها تعاني من مرض ألزهايمر على غير الحقيقة. والشباب الذين لا يجدون الفرصة لحياة آمنة وطبيعية داخل المجتمع، ويتم تهميشهم، بحيث لا يجدون أمامهم سوى الشارع، يهربون إلى السطح عندما يُقام ضدهم الحظر في الشارع.

وهي كلها حيل تعتمد على البحث عن البديل، بحيث تحقق الشخصيات، ولو مؤقتاً، نصف حياه ونصف وجود، وهو ما تم اختزاله بصرياً في مشهد معبّر، عندما ذهبت فاتن لشراء سجائر من محل البقالة أسفل العمارة، الوحيد الذي كان يمارس نشاطه أثناء ليل الحظر، وكان يغلق الباب إلي مستوي المنتصف، بحيث يكون مغلقاً ومفتوحاً في الوقت نفسه!

وبالمعني نفسه يمكن أن نفهم فيلم أمير رمسيس باعتباره نوعاً من المراوغة والبحث عن بديل للقضايا الشائكة المسكوت عنها، بحيث يلجأ إلي التلميح بديلاً عن التصريح، ولتظل قضية الفيلم الرئيسية مسكوتاً عنها بالرغم من اقتحامها الذي لا يخلو من جرأة من قبل كاميرات السينما الفاضحة بطبيعتها.

إلا أن ذلك لا يمنعنا من قراءة العمل سياسياً، عندما ندرك أن رمسيس كان حريصاً علي ألا تحتوي كادراته، عدا مشهد السجن الاستهلالي السريع، على أي من رجال السلطة بحيث خلت الشوارع تماماً من اللجان الشرطية أو العسكرية، طوال أحداث الفيلم التي اقتربت من الساعتين، ولم تظهر سوى لجنة واحدة بدت من خارج الكادر عن طريق أضواء سيارة الشرطة فحسب، وكأن رمسيس يريد أن يقول، من وجهة نظرنا التأويلية، إن السلطة التي تمارس الحظر على الشعوب يمكن أن تكون، هي أيضاً، موضوعاً للحظر من قبل سلطة الفن، التي يمكنها أن تقرر من الذي يدخل الكادر ومن الذي ينبغي أن يخرج منه!

فيلم زنزانة ٧...
فرصة ضائعة لساموراي جديد
(٢٠٢٠)

"زنزانة ٧" هي المكان الذي التقي فيه حربي الكومي (أحمد زاهر) بمنصور العايق (نضال الشافعي)، وكانت نقطة الانطلاق

لتعاون إجرامي طويل بين الشخصيتين على الشاشة الفضية، وانتهى نهاية مأساوية من جانب، وسعيدة من جانب آخر، ولتكون انعكاساً لنمطين من السلوك الإجرامي، أحدهما يمضي في طريق الشر حتى نهايته، والآخر يحمل شيئاً من الخير يجعله يعيد حساباته ويتوقف عن الشر قبل أن تتحول المأساة إلى كارثة.

الفيلم ينتمي إلى نوعية الأكشن والإثارة، ويغلب عليه الطابع الجماهيري التجاري، فقد حرص صنّاعه على حشد قدر كبير من التوابل التجارية المعروفة لجذب أكبر عدد من الجماهير، اعتماداً على تيمات جاهزة وعناصر جذب مستهلكة مثل الإفيهات الجنسية، وأغاني المهرجانات، والرقص الشرقي، بالإضافة إلى أجواء القرية السياحية التي تدور فيها أحداث الفيلم، وكلها عناصر نجاح مضمونة، إذا أُحسن توظيفها، تذكّرنا بأفلام السبكي خلال السنوات العشر الماضية.

وبهذا المعنى بدا الاستسهال واضحاً في النصف الأول من الفيلم، بحيث افتقد السيناريو، الذى كتبه حسام موسى، إلى البوصلة التي يسير عليها، أو هكذا بدا للمُشاهد من فرط المبالغة في استخدام التيمات المستهلكة في معظم المشاهد سواء أكانت كوميدية أو رومانسية أو درامية، وحتى الأداء الحركي للممثلين، خاصة الشخصيتين الرئيسيتين: حربي و منصور، اللذين اعتمدت دراما الفيلم عليهما كثيراً. فهذه العناصر أتت مفككة في البداية، ما جعل المشاهد يحتاج إلى كثير من الوقت حتى يلملم هذه العناصر ويربطها بفكرة محددة أو خط درامي واضح يمكن أن يتابعه.

والحقيقة أن السيناريو قام بهذه المهمة، بشكل موفق، في النصف الثاني من الفيلم، وفى الثلث الأخير تحديداً حيث وضحت أبعاد الشخصيات، وخيوط الصراع، مع تصاعد وتيرة الأحداث، ما يجعلك تشعر وكأنك تشاهد فيلماً آخر.

بدا الفيلم صاخباً، تغلب عليه نبرة الصوت العالي، على كافة المستويات من حيث الموسيقى والصورة والأداء، وهو ما أفسد الكثير من عناصر النجاح التي كان من الممكن أن تتحقق، خاصة فى مباراة التمثيل التي دارت بين أحمد زاهر ونضال الشافعي، وهما نجمان يتمتعان بقدرات تمثيلية عالية، وكان من الممكن أن نرى منهما أكثر مما ظهر على الشاشة بكثير.

لم يهتم السيناريو كثيراً بالعناصر النسائية في الفيلم، ما أدى إلى ظهورهن بصورة تقليدية لم تضف إليهن أو إلى الفيلم، عدا منة فضالي التي لعبت دور راقصة، ربما لأول مرة، ولأن شخصيتها تعرضت لتحولات درامية ساهمت في تصعيد الأحداث. وهذا خلافاً لعبير صبري التي كانت تؤدى، وكأنها جالسة على كرسي متحرك، ففي معظم المشاهد كانت في حالة جلوس، وتعبّر عن مكنونات الشخصية بالكلام فقط، الخالي من أي تعبير، بل إن شخصيتها كمحامية تتعامل مع مجرمين جعلتها تلقى العبارات بروح الأستاذ الذى يعلّم تلاميذه. ولا تختلف مايا نصري كثيراً عن عبير صبري سوى في كونها تؤدي في حالة من الوقوف والحركة بنحو أكثر، وإن كنت لا تجد مبرراً فنياً لأن تلعب هذا الدور سوى كونها سبق وأن لعبته فى فيلم "كود ٣٦" أمام مصطفى شعبان. ونفس الكلام

يمكن أن يُقال عن إيهاب فهمى الذى كان متأثراً بأدائه في مسلسل "الأب الروحي". أما عن مدحت إسماعيل، فقد نجح في إضفاء نوع من المرح بأدائه الكوميدي، الذى ساهم في التقليل من وطأة الجرعة الدرامية المثيرة والحادة فى الآن نفسه.

على مستوى الصورة، نجح المخرج إبرام نشأت في تقديم فيلم "أكشن" بمستوى عال، لولا المبالغة فى استخدام تقنية الحركة البطيئة slow motion ، التي عملت على كسر الإيهام السينمائي ما أدى، في كثير من المشاهد، إلى انفصال المُشاهد عن الحدث والنظر إلى الأداء الحركي باعتباره عملاً "أكروباتياً" مستقلاً بذاته.

أتت كثير من المعارك غير مقنعة، خاصة في مشهد الهجوم على القرية السياحية من عصابة مسلحة تطلق النار بعشوائية في كل الاتجاهات، ولا تصيب سوى شخص واحد، بينما ينجح ثلاثة أشخاص فقط (أبطال الفيلم)، لا يحملون أي سلاح، في التصدي للعصابة بالكامل، وتلقينها درساً مهيناً في فنون القتال.

اعتمد الفيلم درامياً، فى شق منه، على فكرة الساموراي (المحارب الذى يضع نفسه في خدمة الآخرين)، غير أنه مرّ عليها سريعاً، بحيث ضاعت وسط خيوط درامية أخرى كثيرة، واهتم السيناريو أكثر بالصراع الفردي بين حربي ومنصور، وهو صراع تقليدي يدور بين رجلين حول امرأة، خاصة أن الرجلين من عتاة الإجرام والمرأة راقصة تعمل في ملهي ليلي. وكان من الممكن تقديم إضافة كبيرة ومعاصرة لفكرة الساموراي، لو استغل السيناريو

أجواء القرية السياحية التي دارت فيها معظم الأحداث، وأنماط الشخصيات التي تعيش فيها. غير أننا لا ننكر أن الدفاع عن قرية سياحية غارقة في الملذات من قبل أشخاص احترفت الإجرام، لا يمكن أن يحقق تطهيراً كاملاً لهذه الشخصيات، التي لم تأخذ حظها كاملاً من المجتمع. وعلى ذلك يمكننا أن نقول إن السيناريو كان موفقاً عندما كتب النهاية السعيدة لشخصية بينما كتب النهاية المأساوية للأخرى، لكنه لم يكن موفقاً فى جعله الحب سبباً لأن يجمع بين رجل جاهل يحترف السرقة والقتل وامرأة ارستقراطية تمتلك قرية سياحية كبيرة، حتى لو كان هذا الرجل سبباً في إنقاذ حياتها وأموالها.

أكد الفيلم على نجومية أحمد زاهر ونضال الشافعي، وكونهما قادرين على حمل بطولة فيلم بمفردهما، خاصة أنهما كانا موفقين في أداء مشاهد الحركة، مع إبراز الأبعاد النفسية والذهنية للشخصيتين. فقط يحتاج أحمد زاهر إلى التخلص من شخصية "فتحي" التي جسدها ببراعة في مسلسل "البرنس"، وما زالت تهيمن على أدائه، وأن يمنح الجمهور ثقته لنضال الشافعي، الممثل المجتهد، صاحب الطاقة التمثيلية العالية، والأداء المتنوع.

صندوق الدنيا...
فيلم الأحلام المجهضة
(2020)

بعد ثلاثة عشر عاماً، ومنذ فيلم "البلياتشو"، يعود عماد البهات بفيلمه الجديد "صندوق الدنيا"، الذي كتب له السيناريو وقام بإخراجه. الفيلم رمزي اجتماعي، ذو أبعاد فلسفية، البطولة جماعية، ولا تضم أحداً من نجوم الشباك، ولكنها تحتشد بنجوم التمثيل، ويكفى أن يجتمع خالد الصاوي وباسم سمرة وصلاح عبد الله وأحمد كمال في عمل واحد، حتى تتأكد أنك مقدم على مباراة كبيرة في التمثيل.

واضح من العناوين التي يختارها البهات لأفلامه "استغماية"، "البلياتشو"، "صندوق الدنيا" أننا إزاء مخرج مولع بالتراث الشعبي، ويميل إلى توظيف هذه التيمات من أجل توصيل رسائله الاجتماعية والفلسفية. والحق أنه غالباً ما ينجح في اختياراته، لأنه يضع يديه على تيمات محمّلة بالدلالات، ولكن يبقى التحدي في مدى القدرة على التوظيف، أي في الكيفية التي يقدم بها رؤيته السينمائية عبر الموروث الشعبي.

"صندوق الدنيا" عنوان مباشر يشير إلى الدنيا، ووسط البلد، المكان الذى تدور فيه الأحداث، يرمز إلى البلد. الشخصيات متعددة، والقصص كثيرة، ما يتناسب مع فكرة صندوق الدنيا. ليس

هناك صندوق بالمعنى الحرفي، لكن هناك نوافذ وشرفات، في عمارات وسط البلد العتيقة، تطل منها الشخصيات على العالم. وبالرغم من أن الشخصيات تطل على العالم الخارجي من أعلى، وكأنها مجرد مراقب موضوعي لا يشارك فى الأحداث، إلا إنها تعيش عالمها الداخلي، الذى صنعته بنفسها، بكل جوارحها على نحو ما رأينا في حجرتي عصفور (أحمد كمال) والريجيسير (عمرو القاضي) الموجودتين فوق السطح، وعيادة الدكتور خالد (صلاح عبد الله). فالأول يمارس هوايته، التي يجيدها، في التمثيل مرتدياً زي المهرج، والثاني يمارس نذالته مع فتيات الكومبارس الراغبات في النجومية، والأخير يشبع نزواته على سرير المرضى مع الجميلات الفقيرات، اللائي يخشين أن يفوتهن قطار الزواج.

يقوم بناء الفيلم على خمس قصص، تحمل كل واحدة عنواناً مستقلاً، وهى: الحلم، الكومبارس، ممرات الخوف، الرهان، آخر نفس. استقلال القصص لا يمنع من أن تتلاقى الشخصيات، بحكم تواجدها في المكان نفسه، لكن بنحو محايد ودون أن تتداخل مصائرها كما في علاقة عصفور (الممثل) بالكاتب آدم همام (خالد الصاوي) وعلاقة سيد مرجيحة (علاء مرسى) بعصفور، كما يمكن أن تتلاقى في الميدان كالغرباء، بدافع من التعاطف الإنساني، مثلما التقت معظم الشخصيات مع الصبى التائه، الذي فقد عائلته القادمة من الريف لحضور أحد الموالد المقامة في المدينة.

عناوين القصص ترمز لشخصيات كل قصة على حدة، كما ترمز لرحلة الإنسان المهمش بعامة. الإنسان الذى وجد نفسه في

الحياة يؤدى أدواراً ثانوية، ويظل يحلم بدور البطولة، لكن مخاوفه تمنعه من الإقدام لتحقيق حلمه وحسم قضيته الوجودية مع العالم، الذى يعمل طوال الوقت على إقصائه، فلا يجد أمامه من سبيل سوى الدخول في مقامرة كبيرة، يضع فيها مصيره كاملاً على المحك، فإما أن يكسب كل شيء أو يخسر كل شئ، وتظل المقامرة مستمرة حتى الرمق الأخير.

بالرغم من المصائر الكارثية التي لحقت بالعديد من شخصيات الفيلم، إلا أن المشاهد كانت مغلّفة بروح شعرية، وضحت في الانتقال السلس بين المشاهد، خاصة في مشهد السفر، في بداية الفيلم، الذى يصور الميكروباص المحمّل بالفلاحين المسافرين إلى المدينة، ويقوده أبو على (باسم سمرة) صاحب الملامح القروية المصرية المميزة.

اعتمد الفيلم في بنائه الرمزي على عدد من الفنون الشعبية ذات الحضور القوى في وعى ووجدان المصريين مثل مسرح العرائس والحاوي. فالأول يرمز إلى القدر الذى يتحكم فى مصير الإنسان، والأخير يرمز إلى الطريقة التي يواجه بها الإنسان مصيره. وإن كان التركيز أكبر على ألعاب الحاوي، التي جعل منها المخرج أحداثاً موازية لوقائع القصص موضوع الفيلم، وترك لذكاء المشاهد مهمة الربط بين ما يجرى في الشارع من عروض يقدمها الحاوي للمارة، وبين ما يجرى خلف الجدران في عمارات وسط البلد.

فالمشي على الزجاج والنوم على المسامير واللعب بالنار، إنما هي تعبيرات غير مباشرة عن التجارب الوجودية التي يعيشها أبطال القصص، وكأن الخلاص لا يأتي إلا عن طريق الألم، غير أن التطهير لا يأتي عن طريق الدين، وإنما عن طريق الفن. يتجلى ذلك في مشهد النهاية، الذى التفت فيه شخصيات العمل حول الحاوي أثناء تقديمه لعروضه، ومشاركتها للمارة حالة البهجة المتحصلة من الفرجة على الحاوي.

ربما يكون وجود حاو يقدم عروضه في شوارع وسط البلد مسألة غير واقعية، لكنها جائزة في الفن، باعتبارها تدخل في دائرة الممكن وفقاً لنظرية المحاكاة عند أرسطو.

هناك حضور لشخصية المثقف في الفيلم، كما في شخصيتي الصديقين عصفور (الممثل) وآدم همام (الكاتب)، غير أنه حضور مأزوم، عاجز عن الفعل. فعصفور لم يستطع أن يكون نجماً معروفاً فاكتفى بأن يلعب دور المهرج حتى لو أمام نفسه، وآدم فشل في أن يحقق مجده الأدبي كشاعر فاتجه لكتابة الرواية. وفى كل الأحوال، تمتد فكرة العجز لكل الشخصيات، فالكومبارس لم يصر نجماً، والعانس لم تصبح زوجة، والزوج الذي اكتشف خيانة زوجته لم يستطع أن ينفذ فيها انتقامه على النحو الذى كان يخطط له. والمفارقة المأساوية أن الشخصية الوحيدة التي حققت حلمها هى التي حلمت بالموت.

ولأن المخرج لم يسع إلى تقديم فيلم جماهيري، وأن الرسالة الفلسفية والأخلاقية كانت هي الأولى بالاهتمام، لم يعمد البهات إلى

المبالغة في تصوير المشاهد الجنسية التي احتوى عليها السيناريو، بالرغم من وجود رانيا يوسف كنجمة إغراء في الفيلم. ولكن اعتمد على استخدام عدسة الزووم والقطع الحاد بين اللقطات بحيث نجح في توصيل المعنى دون استثارة حسية.

كان الأداء موفقاً من معظم الممثلين، بالرغم من صغر حجم أدوارهم، خاصة باسم سمرة وخالد الصاوي وأحمد كمال وعلاء مرسى.

مدة عرض الفيلم (ساعة ونصف) كانت قصيرة بحيث لم تأخذ القصص المطروحة المساحة الكافية للتعبير عن قضاياها، وجاءت النهاية سريعة قبل وصول الأحداث لذروة معينه، ما جعل المشاهد يشعر وكأن ثمة شيئاً ما ينقص الفيلم.

ربما كان في النهايات المفتوحة، والمصائر المعلقة التي تركها السيناريو دون حسم، ما يتسق وفكرة صندوق الدنيا، الذى لا تنتهى عجائبه.

وربما كان في اختيار المخرج لميدان طلعت حرب مكاناً لأحداث الفيلم، ما يجعل من تمثال "أبو الاقتصاد المصري" شاهداً على ما آلت إليه أحوال البلاد!

المحكمة...
عندما تتحول قضايانا إلى ساحة للفرجة!
(٢٠٢١)

يجيد السيناريست أحمد عبد الله رسم الشخصيات، خاصة تلك التي تدور مصائرها في مساحات زمنية ومكانية ضيقة، كما رأينا في أفلام: كباريه، الفرح، الليلة الكبيرة، ساعة ونص. وتقوم الدراما في هذا النوع من الأفلام، غالباً، على مجموعة من القصص القصيرة المنفصلة، والتي لا يجمعها سوى عنصري المكان والزمان المحدودين، والمصير الكارثي (المأساوي) الذي ينتظر الشخصيات في نهاية الفيلم مع تصاعد الأحداث الصغيرة والأزمات الخاصة التي تعيشها كل شخصية على حدة، كأن ينفجر ملهي أو ينقلب قطار أو حتي يهطل المطر بغزارة فوق رؤوس الناس!
ويلعب البعد الكارثي دوراً مهماً في تحقيق النجاح الجماهيري، وفي إضفاء مسحة ميتافيزيقية ترضي الناقد الباحث عن معنى أو دلالة تجاوز البنية المتشظية للأحداث والشخصيات. وربما كان غياب هذا البعد في الفيلمين الأخيرين "٢٠٠ جنيه" و"المحكمة" سبباً في عدم تحقيق النجاح المتوقع لهما بالرغم من أن المخرج هو محمد أمين صاحب البصمة الواضحة في أفلام الكوميديا السوداء.

وربما كان اجتماع أحمد عبدالله ومحمد أمين لم يحقق الكيمياء المطلوبة لإنجاح العملين بما يتناسب مع تاريخ كل منهما، لأن أمين

كان يكتب أفلامه بنفسه، وعبدالله كان يكتب لسامح عبد العزيز، وليس من المستبعد أن تكون هناك اختلافات في الرؤية السينمائية، على مستوي الكتابة، بالرغم من أن كلاهما يميل إلى تقديم رسائل مباشرة ولا يهتم كثيراً بإبراز الأبعاد الجمالية في العمل.

وفي هذا السياق، يأتي فيلم "المحكمة"، الذي يحتوي على ثمان قصص مختلفة ومنفصلة ولا يضمها سوى ساحة المحكمة، لأنها في الحقيقة قضايا معروضة على القضاء وتنتظر الحكم. والمتأمل في هذه القضايا سيلحظ أنها، جميعها، مستمدة من الواقع، وتحديداً من الحياة الاجتماعية في مصر خلال العامين الماضيين، فهي تضم قضايا الثأر، والميراث، والخيانة الزوجية، والتحرش، والفعل الفاضح، والاغتصاب، والتحول الجنسي، والقتل الرحيم.

مرّ الثلث الأول من الفيلم، المخصص للتعريف بالشخصيات، بطيئاً ومملاً ولم تظهر فيه أجواء المحكمة، المعروفة بصخبها وضجيجها، كما ينبغي، ما يجعلك تشعر وكأن المشاهد بلا روح، ربما لأن التصوير كان داخل ديكورات مدينة الإنتاج الإعلامي وليس داخل محكمة حقيقية، وربما لأن التصوير كان في ظل جائحة كورونا وما فرضته التدابير الوقائية من تقليل للتجمعات. وعلي أي الأحوال فقد تحسن الإيقاع في الثلثين الأخيرين وصار إيقاع الأحداث أكثر سرعة خاصة أن زمن الفيلم كان قصيراً (ساعة ونصف)، وهي مسألة خدمت الإيقاع وأضرت بزمن الأحداث الذي جاء أقل مما يجب بالنسبة لكل قصة. وبهذا المعني غابت تفاصيل كثيرة عن الحبكة حاول السيناريو أن يعالجها في حدود الزمن

المتاح فجاءت بعض القصص مبتورة وغير مقنعة في بنائها مثل قصة غادة عادل التي قتلت أمها المريضة بالسرطان حتي تريحها من عذاب الشعور بالألم، وقصة الشاب المتعلم (أحمد خالد صالح) الذي قتل صديق عمره (محمد مهران) استجابة لإلحاح الأم ودفعه للأخذ بالثأر. وقصة الطالب الذي تحول إلي طالبة (جميلة عوض) ولم تعترف به الكلية وتخلى عنه الجميع بما فيهم الأب والأم اللذان تحول موقفهما من النقيض إلي النقيض خلال دقائق معدودة!

حاول الفيلم أن يقدم نقداً اجتماعياً وتشريعياً علي غرار فيلم "أريد حلا" بنحو ما صرّح أحمد عبد الله في أحد اللقاءات الصحفية، وقد نجح الفيلم في ذلك إلي حد غير كبير، لأن الأفلام التي تنجح بدرجة كبيرة في تقديم هذا اللون من النقد، بحيث يصل تأثيرها إلى درجة تعديل القوانين تعتمد علي قصة واحدة وتعالج قضية واحدة على مدار الفيلم ما يمنح السيناريو الفرصة كي يطرح إشكاليته من كافة جوانبها حتي تُحدث التأثير المطلوب.

ولهذا السبب اعتمد الفيلم كثيراً علي أداء الممثلين وموسيقى عمرو إسماعيل لتعويض القصور الذي شابه في بعض القصص. فالأداء كان مرتفعاً لدي معظم الممثلين وعلى رأسهم فتحي عبد الوهاب وأحمد داش ومحمد علي رزق وجميلة عوض وسلوي عثمان وصلاح عبد الله رغم قصر المساحة الممنوحة لهم. والموسيقي كانت ملاءمة للجو النفسي للشخصيات ومع تصاعد وتيرة الأحداث، غير أنها لم تكن كذلك فيما يخص الجو العام للمحاكمات، فقد جنحت إلى تحقيق نوع من الإثارة يناسب التشويق

البوليسي بنحو أكثر، خاصة في قضية مني حسين، القصة الأقوى والأفضل في الفيلم.

وقد كان السيناريو موفقاً في كسر رتابة المحاكمات والخروج بالكاميرا، عن طريق الفلاش باك، لخلق نوع من الجدلية بين ما يتردد على ألسنة الشخصيات داخل قاعة المحكمة، من صدق أو كذب، وبين ما كان يحدث في الواقع، في مفارقة تجعل المشاهد أكثر وعياً بحقيقة الادعاءات التي تبديها الشخصيات بنحو يفوق ما يعرفه القاضي الذي لا يدرك أكثر من الأقوال والأوراق التي أمامه، ما يجعل المُشاهد بمثابة قاض آخر أو درجة ثانية من درجات التقاضي.

بالرغم من أن أحمد عبد الله قد انتقي موضوعات المحاكمات بعناية، إلا أن النزعة الخطابية لدى بعض الشخصيات أضعفت بعض القصص وأفقدتها الكثير من العمق مثل شخصية الفنانة المتهمة بتصوير فيديو كليب فاضح (نجلاء بدر)، والتي وقفت تدافع عن قضيتها بتقديم رسالة أخلاقية مباشرة تدين فيها المجتمع الذي يرتكب في كل يوم من الجرائم ما هو أكبر من الكليب الفاضح! وشخصية سلوي عثمان التي قدمت خطبة عصماء للمعني الجوهري لصلة الرحم في قضية توريث العم. ويحسب للسيناريو أنه لم يجنح إلى اليوتوبيا، فقد كان واعياً جداً بالواقع القضائي والتشريعي الذي يأبى إلا أن يطبق القوانين المفروضة مهما علت نبرة التعاطف الإنساني أو تفلسف المدّعون، كما وضح في أحكام قضايا القتل والاغتصاب والميراث.

وبالرغم من نمطية الشخصيات وتقليدية الأحداث، يمكننا أن نفهم الفيلم من زاوية جديدة إذا ما وضعنا في الاعتبار أن القضايا التي تناولها السيناريو كانت في معظمها مادة خصبة لمقاطع الفيديو التي تم نشرها علي اليوتيوب خلال السنوات القريبة الماضية، وكانت مثاراً للجدل على مواقع التواصل الاجتماعي. فما يميز هذه الحقبة من الزمن هو غلبة البعد المشهدي على الحياة بحيث صرنا نحيا في مجتمع فضولي يجد متعته في مراقبة الآخرين أو تصوير مجده الشخصي كي يشاهده الآخرون، حتي أن الفيلسوف الفرنسي جي ديبور أطلق عليه اسم "مجتمع الفرجة" أو "مجتمع الاستعراض".

وتتبدي هذه المشهدية في أكثر من موقف داخل أروقة المحكمة، فنجد ذلك الرجل المسن (سليمان عيد) الذي يستهويه حضور جلسات القضايا بالرغم من كونه ليس طرفاً فيها، وفي ذلك المحامي الشاب (كريم عفيفي) الذي حضر معه الأب والأم لمشاهدة مرافعته في أول قضية له كمحام، وكانا حريصين على تسجيل هذه اللحظات من خلال التصوير سيلفي مع الابن في قاعة المحكمة!

ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن الشاب المراهق الذي جاء إلى المحكمة خلف الفنانة المشهورة صاحبة الكليب الفاضح حتى يلتقط لنفسه صورة بجوارها. كما أن قضية مني حسين (مايان السيد) الفتاة التي تعرضت للاغتصاب والقتل من قبل شاب في سن الحدث (أحمد داش)، صارت قضية رأي عام واحتشد لها الناس خارج المحكمة وداخل المحكمة من أجل "رؤية" تفاصيل المحاكمة.

ربما لم يعمد محمد أمين ولا أحمد عبد الله لإبراز البعد المشهدي في الفيلم، فلم يأت كهدف رئيس ولكن كعنصر صغير ضمن تفاصيل أخري كثيرة، غير أن وقائع جريمة سفاح الإسماعيلية، الذي فصل رأس ضحيته أمام المارة في الشارع، بينما وقف الجميع منشغلين بتصوير الحدث علي الموبايل بدلاً من التدخل لإنقاذ المجني عليه، تؤكد على هيمنة عنصر "الفرجة" في المجتمع، وتحتاج إلي فيلم آخر يكشف عن أسباب وطبيعة التحول الذي حدث في الوعي الجمعي للمصريين بحيث صار خيار الفرجة مقدماً علي خيار الفعل!

فيلم "الجريمة"...
إعادة اكتشاف لأحمد عز ولمفهوم الجريمة (٢٠٢٢)

بالرغم من إمكانياته التمثيلية الكبيرة اختار أحمد عز، منذ فيلم ملاكي اسكندرية، طريق النجومية لا طريق التمثيل، والفرق بين الاثنين كبير، فالممثل هو الفنان الذي تتوارى شخصيته الحقيقية خلف الشخصية الفنية التي يؤديها، أما النجم فهو، على العكس، الفنان الذي تطغى شخصيته الحقيقية على الشخصية الفنية بحيث يجد المشاهد نفسه أمام النجم الذي يحبه بكل صفاته ولزماته الذاتية التي يتوقعها وينتظرها منه باستمرار. وإدراك النجم لهذه الحقيقة يجعله حريصاً على التواصل مع جمهوره بنحو مباشر، يحدث في

كثير من الأحيان أن يأتي خارج السياق، حدث ذلك حتى مع النجوم القدامى الكبار مثل فريد شوقي وإسماعيل ياسين، اللذين كانا يتوجهان، في بعض المشاهد، بالحديث مباشرة إلى الجمهور.

ومن أبرز أمثلة النوع الأول كان أحمد زكي، ومن النوع الثاني كان عادل إمام، وهناك طائفة ثالثة نجحت في الجمع بين النجومية والتمثيل مثل نور الشريف. وفي الجيل الحالي يندر أن تجد هذه التوليفة، فالفنانون السينمائيون منقسمون إلى نجوم، وهم نجوم الشباك الذين يحتلون الصف الأول ويحققون الإيرادات مثل أحمد السقا وكريم عبد العزيز وأحمد عز، وممثلين، وهم غالباً نجوم الصف الثاني مثل فتحي عبد الوهاب وخالد الصاوي وماجد الكدواني.

والمفارقة أن نجوم الصف الثاني، الذين يتمتعون بقدرات تمثيلية عالية لا يتألقون إذا انفردوا بالبطولة بالقدر نفسه الذي يحدث حال اشتراكهم في العمل مع نجوم الصف الأول. والأمر يختلف بالنسبة لبعض النجوم الذين يمتلكون القدرة التمثيلية بجانب النجومية غير أنهم يمتنعون عن خوض مغامرة التمثيل حتى لا يخسرون جمهورهم ويفقدون نجوميتهم، ومن هؤلاء محمد سعد الذي فقد الاثنين معاً وخرج من السباق منذ سنوات، وكريم عبد العزيز وأحمد عز اللذان مازالا يحتفظان بنجوميتهما، وفي الوقت نفسه هناك وعي منهما بأهمية التغيير والتحول من النجومية النمطية إلى النجومية المعتمدة على التمثيل. وقد فعلها كريم في "واحد من الناس" و "الفيل الأزرق" وفعلها عز مؤخراً في "الجريمة".

والحقيقة أن رصيد هؤلاء النجوم عند الجماهير يسمح لهم بالتغيير دون خوف، لأن المشاهدين لديهم الوعي لاستيعاب المختلف، كما أنهم يتعاطفون مع نجومهم ويحرصون على تشجيعهم في تجاربهم الجديدة، تشهد بذلك الإيرادات التي حققها كريم من قبل ويحققها عز في فيلمه المعروض بدور العرض الآن.

وفيلم " الجريمة"، خلافاً لكونه تجربة مختلفة لعز ولمخرجه شريف عرفة، يصعب على التصنيف، فهو يجمع بين الدراما البوليسية والنفسية، التي تدور في أجواء ليلية مقبضة، ما يحقق قدراً كبيراً من الإثارة والتوتر التي تصل إلى درجة الرعب في بعض المشاهد، فلا يمكن اعتباره فيلم رعب بالمعنى الدقيق، ولا يمكن اعتباره بالمنطق نفسه فيلم بوليسي، وإن كان يقترب أكثر من الدراما النفسية، خاصة أن عقدة الفيلم التي هي أساس الصراع بين الشخصيات تكمن في الوعي المضطرب لعز، الذي لا يميز بين الحقيقة والخيال.

تدور الأحداث، في السبعينيات، حول جريمة قتل يرتكبها رجل الأعمال عادل (أحمد عز) ضد زوجته اللعوب نادية (منة شلبي) ويظل شبحها يطارده طوال الفيلم حتى أنه يفقد صوابه ويدخل مصحة عقلية للعلاج، في الوقت نفسه يتتبع الضابط أمجد الحسيني (ماجد الكدواني) خطوات عادل في محاولة لكشف غموض الجريمة. يعتمد السيناريو كثيراً على الفلاش باك، فمعظم التفاصيل الغامضة والملتبسة تحتاج إلى العودة للوراء لإلقاء الضوء على حقيقتها، فضلاً عن أن أحداث الفيلم كلها يرويها رجل الأعمال

المسن لابنه الشاب الذي جاء لزيارته في المستشفى عن طريق التذكر.

نجح عرفة، بصرياً، في تصوير الأجواء الليلية المرعبة في كثير من المشاهد، خاصة تلك التي كانت تدور داخل المستشفى، أو في السراديب التي تحت الفيلا أو في البحر، فكلها مشاهد تحمل قدراً كبيراً من التوتر والغموض الذي يتسلل إلى نفس المشاهد فيجعله جزءاً من الأحداث. ويحسب له أنه لم يزد من جرعة الرعب أو مشاهد الحركة، لأن القصة كانت معنية أكثر بالبعد النفسي لعادل، ومحاولة فك شفرات الفيلم دون تشتيت.

جاءت الملابس والديكورات معبّرة عن فترة السبعينيات، وإن كان اختيار هذه الحقبة الزمنية تحديداً لم يضف شيئاً ذا أهمية كبيرة للأحداث عدا انتشار تجارة الهيروين، وهى تفصيله غير ذات دلالة، وكان يمكن أن تدور في أي زمن دون أن يؤثر ذلك على الخيوط الأساسية للحبكة. وربما كان الاختيار راجعاً لشيء ما حميمي في نفس شريف عرفه يربطه بالستينيات والسبعينيات، سنوات طفولته وصباه، فقد أخرج "الممر" الذي تدور أحداثه أثناء حرب الاستنزاف في الستينيات، ويقدم الآن "الجريمة" الذي يدور في السبعينيات. وربما الاختيار يرجع لضبابية الرؤية السياسية في هذه الفترة، وهي رؤية تتناسب والجو العام للفيلم الذي يرسخ للشك في كل شيء ويهدم كل محاولة تسعى إلى أن تصل لليقين!

الوقائع الغريبة التي امتلأ بها الفيلم وانتقالات السيناريو من مفاجأة لأخرى جعلت المشاهد يتوقع التواءه في نهاية الأحداث، وهو

ما تحقق بالفعل غير أنها التواءه لا تمس صلب الأحداث ولا تؤثر في النتائج التي حصل عليها المُشاهد، لكنها تجعلك تعيد النظر في مدى مصداقية الوقائع التي سردها عادل لابنه.

لم تتطرق كاميرا شريف عرفة إلى تفاصيل الحياة في فترة السبعينيات، فلم نشهد طوال الأحداث سوى شخصيات الفيلم التي تدور في فلك الجريمة الغامضة التي ارتكبها عادل، ومنظر الفيلا الواقعة في مدينة "القصير" فوق أرض خلاء تحيطها الظلمة من كل جانب، وهو منظر أيقوني متكرر يرمز إلى شخصية عادل الغامضة المضطربة، الذي يشعر بالوحدة بالرغم من وجوده بين الناس.

يلعب الماضي دوراً مهماً في تعقيد شخصية عادل، ويفسر الكثير من تصرفاته العنيفة، وكذا الأشباح التي كانت تطارده في الصحو وفي المنام، فالأم كانت خائنة والجد كان قاسياً، وبين هذين القطبين مضت حياته، فقدان الثقة فيمن حوله من ناحية واستخدام أدوات القهر في تعذيب المخطئ في حقه (الزوجة وخادم المنزل) من ناحية أخرى.

للماء والنار حضور قوي في الفيلم في جدلية رمزية تذكرنا بفيلم "جزيرة شاتر" لسكورسيزي، الذي كان يدور حول شخصية شبيهة تعاني من المرض النفسي المصحوب بالهلاوس، ولا يمكنها أن تميز بين الحقيقة والخيال. وعادل يتأرجح ما بين الصمت البارد والسلوك العنيف، ويقف في منطقة رمادية يرى فيها الدنيا من منظور مزدوج يجمع بين النور والظلمة.

نظرياً يمكن أن نفهم الفيلم من أكثر من زاوية، لعل أبرزها أن الجريمة الأكثر بشاعة ليست تلك التي نرتكبها بأيدينا، لكن ما نورّثه لأبنائنا من كراهية تدفعهم لمواصلة الشر وارتكاب الآثام ضد الآخرين. ومن زاوية أخري يمكن أن نفهمه باعتبار أن الحقيقة ليست فقط ما يحدث في الواقع، لكن ما ندركه بحواسنا حتى لو كانت عليلة، وما نستشعره في نفوسنا حتى لو كانت مريضة، فالحقيقة اعتقاد قبل أن تكون واقعاً فعلياً.

على مستوى الأداء، كان الفيلم بمثابة مباراة في التمثيل بين الثلاثي أحمد عز وماجد الكدواني ومنة شلبي، وقد أجاد عز في لعب دور عادل في مراحله العمرية المختلفة، وكان الدور المعقد فرصة لإبراز قدراته التمثيلية التي ظلت متوارية لسنوات خلف أدوار الحركة التي لم تضف إليه كثيراً، وإن ساهمت في تحقيق النجاح والشهرة الجماهيريين حتى بات متربعاً على عرش النجومية خاصة بعد انسحاب محمد رمضان والتوقف المؤقت للسقا وكرارة وقلة أعمال كريم عبد العزيز. وكان ذكاءً من عز أن أختار دوراً فيه تمثيل، ولا يخلو في الوقت نفسه من التشويق الذي اشتهرت به أعماله منذ بداياته الأولى.

وعن ماجد الكدواني لا يمكن لأحد أن ينكر موهبته التمثيلية الكبيرة التي نمت تدريجياً حتى اختمرت وصار لها ألقاً خاصاً يستشعره المُشاهد في كل أدواره بفضل أدائه الواثق وكاريزمته الجذابة التي حفرها في وجدان الجمهور. وفي هذا السياق، نجح الكدواني في أداء دور الضابط الذي يجمع بين حدة الذكاء وخفة

الظل، ويكفي أن المُشاهد كان ينتظر مشاهد الكدواني حتى يخرج من ضغط الصراعات التي كانت بين عز ومنة شلبي، فيلتقط أنفاسه من ناحية ويمنح نفسه الفرصة للتفكير مع الضابط في خفايا الأحداث الملغزة من ناحية أخرى.

أجادت منة شلبي في دور الزوجة القوية اللعوب، والتي كشفت الأحداث أنها ليست لعوب على مستوى الرغبة والجسد فحسب، لكن على مستوى الطموح والتفكير كذلك، بحيث ظهر في النصف الثاني من الفيلم أنها كانت العقل المدبر للكثير من الأحداث والمواقف، وأن الشخصيات الأخرى، الأب والأخ والزوج، كانت تدور في فلكها بنحو غير واع. وفي كل الأحوال، لا يمكن أن نغفل دور شريف عرفة وقدرته على إدارة الممثلين واستخراج أفضل ما فيهم، ولن ننسى الشكل الذي قدم به السقا في "الجزيرة" وشريف منير في "أولاد العم" ومحمد هنيدي في "الإنس والنمس".

وبهذا المعنى، يُعد فيلم "الجريمة" بمثابة إعادة اكتشاف للممثلين، ولمعنى الحقيقة، ولمفهوم الجريمة، كما يعد تجربة سينمائية مبشّرة ونحن علي أعتاب عام جديد.

فيلم "من أجل زيكو"...
وجه آخر للمخرج بيتر ميمي
(٢٠٢٢)

في مقال سابق حول فيلم "حرب كرموز" كتبت عن المخرج بيتر ميمي، ووصفته بأنه لا يهتم بالصورة السينمائية ولا بالأفكار قدر اهتمامه بصناعة أساطير شعبية يتعلق بها الجمهور، وأنه وجد في أمير كرارة تجسيداً لمواصفات البطل الشعبي الذي يمكن أن يحقق له طموحه السينمائي المحدود، الذي لا يهدف إلا إلى التسلية وجني الإيرادات الضخمة. وفي هذه الحدود نجح ميمي في مسعاه خاصة في فيلمي "حرب كرموز" و"كازابلانكا"، غير أن الفيلمين الأخيرين "موسى" و"من أجل زيكو" يكشفان لنا عن وجه آخر لميمي يستحق منا التوقف للبحث والتحليل.

إن ميمي بهذين الفيلمين، وخلافاً لرأينا السابق، يبدو كمخرج طموح، لديه الرغبة في التنوع من خلال سينما تحمل قدراً من الفكر وقدراً من الإبهار، وهي المعادلة التي سبقه إليها شريف عرفة. فالمتابع لميمي سوف يلحظ أن أعماله، السينمائية والتلفزيونية، تتوزع ما بين الأكشن والاجتماعي والكوميدي، وفي كل الأحوال يحرص ميمي على ألاّ يخسر جمهوره، فيعمد إلى تضمين أعماله ما يجذب هذا الجمهور، سواء على مستوى الصورة أو السيناريو والحوار، وهنا يكمن الفرق بين سينما تعتمد على الإبهار الخالص

كما في فيلميه "حرب كرموز" و"كازابلانكا" وسينما تستعين بالإبهار من أجل توصيل فكرة أو رسالة كما في "موسى" و"من أجل زيكو".

وفيلم "من أجل زيكو" يقوم على فكرة الرحلة، غير أنها ليست من ذلك النوع من الرحلات التي يكتشف الرحالة في نهايتها أن الكنز في الرحلة نفسها بنحو ما وجدنا في "الكيميائى" لبولو كويلو. فالرحلة هنا تقوم بها أسرة فقيرة من أجل توصيل طفلها الصغير "زيكو" إلى مقر مسابقة ثقافية تقيمها الدولة في سيوة بين النوابغ من تلاميذ المدارس على مستوى الجمهورية.

ومفارقات الفيلم الكوميدية تنبع من كون زيكو، ابن البيئة الشعبية الفقيرة، لا يرقى مستوى ذكائه الدراسي إلى مستوى التأهل لمسابقة في الذكاء تُقام علي نطاق مدارس الدولة بما فيها مدارس اللغات. وبالرغم من أن الأسرة تدرك المستوى الحقيقي لطفلها إلا أن الأب (كريم محمود عبد العزيز) يقنع زوجته (منة شلبي) بأنهم لن يفهموا أفضل من الحكومة، فهي التي تعرف كل شيء، وهي التي تقرر من هم الاذكياء ومن هم الأغبياء في الدولة!

وهو يقول ذلك بنبرة تهكم تنطوي على شعور يائس بالمعاناة التي لا تنتهي، ونمط من الوعي النقدي المستوعب لمفارقة السلطة التي تعرف كل شيء، لكنها تعجز، في الوقت نفسه، عن تقديم الحل. غير أن هذا الوعي يظل متمسكاً بشعاع الأمل الضعيف، الذي لاح له فجأة وكاد أن ينطفأ، حتى اللحظات الأخيرة.

تقطع الأسرة رحلتها في عربة لتكريم الموتى، مصطحبة والد الزوج المصاب بالخرف والأخ اللص، في إشارة إلى تدني حياة الأسرة التي تجعلهم أشبه بالأموات، كما تعكس شخصيات الأسرة رموزاً متعددة لغياب الوعي وتدني الأخلاق، بل إن الأسرة بكاملها تشكل منظومة أخلاقية متحركة، تخاطر بحياتها من أجل مستقبل غامض، وتواجه العالم بخفة ظل منقطعة النظير. وهذا حال كثير من الأسر المصرية الكادحة التي لا تملك من أسباب الحياة سوى النكتة ومظاهر البهجة الوقتية التي تتعالى بها على القهر وقلة الحيلة.

ومثل هذا النوع من البشر تختلط حياته الواقعية البسيطة بنوع من الميتافيزيقا بحيث ينتظر الحل دائماً من السماء. يحدث ذلك حتى لو كان يكافح في الحياة مثل والد زيكو الذي كان يعمل سائقاً لعربة موتى، وزوجته التي كانت تصنع الطعام وتبيعه من البيت. وبهذا المنطق قررت الأسرة مساعدة الابن بكافة الطرق لدخول المسابقة، فالمسابقة بالنسبة لهم هدية من السماء، أو هبة من الدولة، وكلاهما منحة من سلطة عليا تدرك أحوال العباد وتتدخل لإنقاذهم في الوقت المناسب.

تتوقف الرحلة أكثر من مرة، وفي كل مرة تلتقي بنوعيات أخرى من البشر تتورط معها في علاقات مأزومة، ولا تستطيع أن تخرج منها إلا بالسلاح نفسه، الذي لا يملكون سواه، البهجة وخفة الظل. ومن خلال هذه العلاقات يقدم الفيلم نقداً اجتماعياً وأخلاقياً لألوان أخري من الحياة تعيشها طبقات أخرى من المجتمع، وفي كل

الأحوال يظل هناك ارتباط بين السلطة، أيا كانت، ومنظومة القيم التي تتبناها، فأسرة التلميذ المنافس في المسابقة، الأرستقراطية، تنظر إلى أسرة زيكو باستعلاء عندما يلتقيان في السوبر ماركت. وعصابة سرقة السيارات يرفض زعيمها المجرم (عمرو عبد الجليل) أن يسرق سيارة تكريم الموتى احتراماً لحرمة الأموات، ويكتفي بسرقة كاوتش "الاستبن" حتى تستطيع الأسرة أن تستكمل رحلتها، ورجل الأعمال الثري (دياب) يقيم حفلة تنكرية في قصره من خلال مسابقة هزلية من يفوز بها يتبرع بالجائزة لصالح مشروع للحفاظ على الأرانب البرية.

وبالرغم من أن الأسرة تكتشف في نهاية الرحلة أن ترشيح ابنها للاشتراك في المسابقة جاء عن طريق الخطأ، إلا أنها تصرّ على المشاركة، خاصة أن الطفل المترشح الحقيقي لم يحضر. وبالرغم من ضعف المستوى العلمي لزيكو، وعجزه عن منافسة المتسابقين الآخرين، المنتمين إلى طبقات اجتماعية وثقافية أعلى، إلا أن السيناريو ينجح في تلفيق حل سينمائي أكثر منه واقعي بحيث يستطيع زيكو أن يفوز في المسابقة، ويحوز على إعجاب الجميع، فقراء وأغنياء!

وقد تكررت هذه التيمة كثيراً في السينما المصرية، أن يفوز الأضعف والأقل استعداداً لاعتبارات إنسانية، منذ فيلم "سلفني تلاتة جنيه" لعلي الكسار. غير أن ما يُحسب لهذا الفيلم أنه جعل الحل الملفق متضمناً لرسالة تربوية، أن تدع ابناءك يختارون طريقهم الذي يحبونه بأنفسهم، ورسالة اجتماعية وإنسانية أن تكون نفسك

رغم ضراوة المنافسين، فبالأولي فاز زيكو الطفل عندما عبّر عن موهبته من خلال الغناء الذي يحبه ويجيده، وبالأخيرة فاز الآباء في مسابقة الحفلة التنكرية عندما دخلوا الحفل بملابسهم المتواضعة وسط الأثرياء !

بصرياً، قدم بيتر ميمي مجموعة من اللقطات التشكيلية البديعة المعبّرة عن لحظات شروق الشمس وغروبها أثناء الرحلة البرية التي اجتازت الصحراء، غير أنها تظل في إطار "الاكليشيهات البصرية" الجاهزة، ولا يعيبها ذلك في حد ذاته، لكن يُنتظر من ميمي أن يبتكر لوحاته البصرية الخاصة، التي تعكس أفكاره ورؤيته حول العمل.

للمرة الثانية على التوالي، بعد فيلم "موسى"، يقدم كريم محمود عبد العزيز أداءً تمثيلياً مميزاً، ما يبشر بتحول إيجابي في مسيرة عبد العزيز وميمي في الوقت نفسه. وفيما يبدو فإن انفصال ميمي عن كرارة، وتعاونه مع عبد العزيز يمكن التأريخ له باعتباره بداية مرحلة جديدة سيكون لها آثار إيجابية على السينما المصرية في المستقبل.

3
أفلام خيالية خالصة

فيلم "نادى الرجال السري"...
من المعاقبة إلى المراقبة
(٢٠١٩)

بعد فترة انقطاع دامت أربع سنوات يعود النجم كريم عبد العزيز إلى جمهوره السينمائي، منذ قدم "الفيل الأزرق"، بفيلم "نادي الرجال السري" ليتصدر إيرادات موسم إجازة نصف العام الدراسي، وهو فيلم كوميدي اجتماعي، في قالب تشويقي أقرب إلى الفانتازيا. الفيلم من تأليف أيمن وتار، وإخراج خالد الحلفاوي، وبطولة كريم عبد العزيز وغادة عادل وماجد الكدواني وبيومي فؤاد. تبدأ الأحداث بمشهد تقليدي يعكس أجواء الأسرة المصرية العصرية، التي تعيش في المدن الجديدة وتمتلك وسائل الرفاهية من منزل وسيارة ومساحات خضراء تطوق المباني. وفى حوار صباحى مشحون بين الزوجة هاجر (غادة عادل) والزوج الطبيب أدهم (كريم عبد العزيز) نكتشف مساحة الخلاف الكبيرة التي بينهما، والتي ستدفع الأحداث إلى مداها البعيد في المشاهد التالية، المتسارعة من الفيلم.

يبدو أدهم زوجاً مثالياً مطيعاً لزوجته إلى أبعد حد، حتى أنه يتصرف -ولو ظاهريا- على النحو الذي يرضيها، خاصة أنه يعرف أنه مراقب طوال الوقت من قبلها عن طريق ال GBS. وفى قفزة سريعة ينقلنا السيناريو إلى الوجه الآخر لأدهم، زير النساء، الذي

يشترك في نادى أُعد خصيصاً للأزواج الذين يعانون من مشاكل زوجية ويرغبون في الإفلات من قبضة الزوجة، والارتماء في أحضان عالم ليلى مبهج بصحبة نساء أخريات. يستعرض الفيلم النماذج الرجالية المنضمة لهذا النادي لنلحظ أنها فى الغالب لا تعاني الفتور في العلاقة فحسب، كما اعتدنا في تيمات السينما المصرية التي تعالج هذا النوع من المشاكل، وإنما هي في الحقيقة تعانى الشعور بالقهر من الزوجة العصرية التي تملك من الشخصية ما يمكّنها من التدخل في كل صغيرة وكبيرة في حياة الزوج، بدءاً من اختيار نوع الملبس الذى يرتديه وحتى طريقته في المشي والكلام.

يتضح ذلك فى نموذج كريم عبد العزيز، العضو القديم في النادي، ونموذج ماجد الكدواني الذي يرغب في الحصول على عضوية النادي حتى يتمكن من خيانة زوجته، إلا أن بيومي فؤاد، المسؤول عن النادي يكتفى بأن يمنحه عضوية استماع فقط في نوع من الكوميديا الهزلية التي تعكس عبثية الموقف برمته.

تمضى الأحداث في إيقاع سريع ومشوق، بحيث نجح خالد الحلفاوي في كسر حالة الملل التي غالباً ما تصيب المشاهدين في مثل هذا النوع من الأفلام التي تعتمد على قصة بسيطة تهدف إلى الإضحاك. يمكن للمشاهد المتمرس أن يشتم رائحة اقتباس أجنبي، إلا أن المعالجة الموفقة للفكرة، وسيطرة المخرج على أدواته، تجعلنا نغض الطرف عن هذا التفسير، ونترك لأنفسنا العنان كي ننخرط في أحداث الفيلم ومفارقاته العجيبة والمثيرة.

يمكن للفكرة الرئيسية للفيلم أن تردنا إلى أعمال أخرى مصرية شبيهه مثل فيلم "أزواج طائشون" الذى أخرجه نيازي مصطفى عام 1976، ومسلسل "الزوجة أول من يعلم" الذى أخرجه فايز حجاب عام 1987، إلا أن الجديد فى فيلم "نادى الرجال السري" أنه نجح في تقديم صورة معاصرة للتيمة القديمة، اعتمد فيها على توظيف مفردات العالم الافتراضي التي تغلغلت في حياة المصريين، وصارت في كثير من الأحيان هي البديل عن واقعهم المأزوم.

أهم ما يميز الفيلم، من وجهة نظرنا، أنه يحمل نبوءة خطرة فيما يتعلق بطبيعة العلاقة التي بين أزواج وزوجات هذا العصر، والتي ستتخذ فى المستقبل القريب شكل الصراع التقليدي بين القط والفأر. فبعد أن كان الرجل قديماً يضع زوجته تحت المراقبة، صار هو موضوعاً للمراقبة من قبل الزوجة.

والمراقبة هي الوسيلة التي تتحكم بها السلطة فى الأفراد بحيث تتحول إلى بديل عن العقاب بنحو ما توصل ميشيل فوكو فى كتابه "المراقبة والمعاقبة"، وجورج أورويل في رواية "1948" وبنحو ما يعيش إنسان هذا العصر أسيراً لعيون الكاميرات التي ترصد حركته في كل مكان يذهب إليه. إن "سي السيد" لم يكن فى حاجة إلى GBS أو كاميرات مراقبة ليرصد حركة "أمينة" التي خرجت من البيت من وراء ظهره، لأنه كان يعلم أن خوفها، الذي تربت عليه، حتماً سيفضحها، وأن رجل هذا العصر قد استعد جيداً للصراع الضاري الآتي من المجهول. والملاحظ أن النساء تعمل فرادى بينما يتعاون الرجال من أجل تحقيق أهداف مشتركة، كما أن

الرجل يخون المرأة مع امرأة أخرى على طريقة "وداوني بالتي هي الداء"، وتستعين المرأة في صراعها مع الرجل برجل آخر في الغالب. وفى كل الأحوال تظل مسألة إحساس الفرد بأنه مراقب طوال الوقت من قبل آخر هي أصعب موقف يمكن أن يواجه الإنسان خلال السنوات القليلة القادمة. وفى هذا السياق يمكننا القول إن الفيلم يرصد حالة التحول التاريخية التي حدثت فى صميم العلاقة التي بين الزوج والزوجة منذ ثلاثية نجيب محفوظ فى الخمسينيات وحتى يومنا هذا، حيث توقف الزوج عن المعاقبة وبدأت الزوجة فى المراقبة حتى صارت المراقبة نوع من المعاقبة.

جاء أداء كريم عبد العزيز موفقاً ومناسباً للدور بفضل عدالة التوزيع الكوميدي التي حققها السيناريو لكل الممثلين، فاختفت المبالغات التي اعتاد النجوم على أن يقعوا فيها فى الأفلام التي لا تحمل من المضمون سوى الرغبة فى الإضحاك، واحتل "الموقف" محل "الإفيه". وكان من الممكن لكريم أن يضيف رصيداً جديداً إلى تاريخه الفني لو استمر فى أداء دور الزوج المغلوب على أمره، إلا أن السيناريو لم يستطع أن يصمد أكثر من الربع ساعة الأولى من الفيلم قبل أن يتحول إلى "نادي الرجال السري" مفضلاً أن يعيد كريم عبد العزيز النجم، ذا الكاريزما الفنية الخاصة إلى جمهوره الذي انتظره طويلاً، على أن يضحى بالفكرة الجديدة المغرية، ذات الإبهار التجاري الكبير.

الطبيعة التقليدية لبعض الأدوار أثرت على أداء بعض الممثلين، فلم تضف جديداً لغادة عادل ولا لماجد الكدواني، وإن كان

للكدواني حضور مميز ناجم عن الألق الخاص به الذي يشع في كل دور يلعبه مهما كان حجمه أو طبيعته. وفي المقابل كان دور رئيس نادي الرجال السري الذى لعبه بيومي فؤاد جديداً وموفقاً، واستطاع من خلاله أن يقدم "كراكتر" جذاب يجمع بين الجدية المفرطة وخفة الظل. كما استطاع حمدي الميرغني، فى المشاهد القليلة التي ظهر فيها، أن يضفى على الفيلم مذاقاً خاصاً، ويترك أثراً مبهجاً في نفوس المشاهدين.

أتت النهاية تقليدية مثل البداية، فلم تتناسب مع الطابع الحداثي المميز لمعظم فترات الفيلم، ولم يكن الحوار الأخير الذى دار بين أدهم وهاجر موفقاً، باعتباره يقدم للمشاهد كلحظة كاشفة تفصح عن رسالة الفيلم التي من المفترض أن تكون مضمرة. فالأسباب التي قدمها أدهم كمبرر لخيانته لزوجته، التي أهملت في نفسها بعد الزواج مما أدى إلى فتور العلاقة بينهما، لم تكن مقنعة، لأنها صارت من كلاسيكيات الأعذار التي يقدمها الرجل الشرقي، في الفن أو الواقع، فلم تضف جديداً. المشهد الذى جمع بين كريم عبد العزيز، وماجد الكدواني، وزوجة الكدواني يكشف لنا عن رسالة تقليدية مؤداها أن الرجل من فرط اعتياده على زوجته الجميلة لا يراها كما يراها الآخرون. كما أن ظهور فرع آخر للنادي الذى تم تدميره في نهاية الفيلم، إنما يدل على أن المرأة لن تتغير، والرجل لن يتغير، والأوضاع ستظل كما هي عليه.

فقرة "الماكينج" التي ظهرت مع تترات النهاية كشفت عن روح الود والمرح التي كانت سائدة بين طاقم العمل في أماكن

التصوير، ونقلت للمشاهد مزيداً من البهجة قبل مغادرته لصالة العرض.

"ضغط عالي"... رسالة مباشرة وتمرد مضمر (٢٠١٩)

في أجواء هادئة إلا من صخب الامتحانات والدعاية الانتخابية نزل فيلم "ضغط عالي" إلى دور العرض في ٣ أبريل على استحياء ليواجه مصيراً معروفاً سلفاً، وهو التجاهل شبه التام من قبل جمهور يتهيأ لمسلسلات رمضان وأفلام عيد الفطر التي يهيمن عليها نجوم الشباك الكبار. وبرغم صعوبة التوقيت إلا أن ذكاء صنّاع الفيلم، الذين يفهمون طبيعة السوق السينمائية وسيكولوجية الجماهير المصرية جيداً، جعلهم يختارون هذا التوقيت لضمان فرص أكبر للمشاهدة بعيداً عن المنافسات الشرسة للكبار.

تدور أحداث الفيلم عام 2012 في أحد الأحياء الشعبية حول مهندس الكهرباء الشاب حسين الصالح (نضال الشافعي)، الذي يتعرض لحادث يؤدى إلى شحن جسمه بطاقة كهربائية عالية، ولأن الأحداث تدور في فترة شهدت فيها مصر انقطاعاً يومياً للتيار الكهربي، فقد استغل حسين هذه الطاقة لإنارة الحي الذي يعيش فيه، وتشغيل أجهزتهم الكهربائية التي توقفت عن العمل، كما استغلت الحكومة هذه الطاقة في إنارة البلد بكاملها. الفكرة مثيرة وجذابة،

وهى التي أغرت محمود صابر بكتابتها وإنتاجها، ودفعت عبد العزيز حشاد للعودة إلى السينما، وهو المقل فيها قياساً بعمله في المسلسلات.

الفيلم من نوعية الكوميديا الاجتماعية التي تحمل مضموناً سياسياً. جاء السيناريو موفقا في اختيار فكرة واحدة (انقطاع الكهرباء) ذات دلالة خاصة للتعبير عن واحدة من أهم الفترات التي مرت بها مصر في السنوات الأخيرة، وهى فترة حكم الإخوان. وكان الفيلم صريحاً ومباشراً عندما وضع تاريخ الأحداث على الشاشة، وأعاد لأول مرة منذ سنوات مشاهد من خطابات الرئيس الأسبق محمد مرسي، وتصريحات هشام قنديل رئيس حكومته. يبدو للوهلة الأولى أن الفيلم دعائي جاء في هذا التوقيت ليذكّر الناس بمساوئ الحكم الإخواني وانعكاسها السلبي على حياة المواطن البسيط، إلا أن النظرة المدققة تكشف لنا عن أن الأحداث إنما تلمح إلى نوع من العلاقة بين الحكام والمحكومين يمكن أن يوجد فى أى زمان وأي مكان.

لا ينتمى حشاد إلى ذلك النمط من المخرجين الذين يهتمون بعنصر التكوين في الصورة السينمائية، ويعتمد كثيراً على الجملة البصرية المباشرة التي لا تتجاوز وظيفتها التوصيلية. وفى المقابل يستعيض حشاد عن غياب البلاغة البصرية باختيار موضوعات غرائبية ذات جاذبية خاصة، تبدى ذلك بوضوح منذ فيلمه الأول "كامب" ومسلسله "هي ودافنشي".

ثراء الفكرة وجاذبيتها منحت السيناريو مساحة كبيرة لخلق العديد من المفارقات الكوميدية المضحكة، من قبيل المشهد الذي يصور "حسين" نائماً في السرير في حجرته والأسلاك الكهربائية خارجة من جسمه لتنير البيت وتدير أجهزته الكهربائية وقت انقطاع التيار، ليس هذا فحسب بل إن الجيران في الحارة وقفوا أسفل البيت وهم يقومون بتوصيل الكهرباء إلى بيوتهم عن طريق مشترك ألقت به "أم حسين" متصلاً بسلك خارج من جسم "حسين" في الطابق العلوي. وتتوالى المفارقات في تحكم "حسين" في مباريات الكرة المذاعة تليفزيونياً في المقهى، وفب إنارة فرح ابن الوزير.

حاول حشاد، خلافاً لنهج الفيلم القائم على التصريح والمباشرة، أن يُضمّن فيلمه بعض الإسقاطات السياسية من خلال استخدامه لموسيقى فيلم "شيء من الخوف" في أحد المشاهد ولصوت "أبلة فضيلة" في مشهد آخر، وهي تقص على الأطفال حدوتة الثعلب والأرانب. غير أن الرمز في هذه المشاهد لم يكن إلا تأكيداً على أن الفساد لا يرتبط بفترة حكم معينة، فمن المعروف أن فيلم "شيء من الخوف" كان ينطوي على نقد للحقبة الناصرية، وصوت "أبلة فضيلة" كان من الأصوات الإذاعية المميزة لفترة حكم مبارك.

نجح الفيلم في تقديم شكل مختلف من الكوميديا السوداء يتسق والخطاب المباشر لرسالة الفيلم. فالسواد هنا لم يعد معنى مجازياً يلمح إلى المصائر الكارثية التي تنتظر شخصيات العمل، لكنه صار سواداً حقيقياً ناجماً عن انقطاع الكهرباء عن البلاد وغرق المواطنين، حكاماً ومحكومين، في الظلام. غير أن المعنى المجازي

لا يغيب كلية، وإنما يظل مبطناً للمعنى المباشر، فالظلم ظلمات، وكلاهما يقطع الحياة عن المواطن ويتركه في مواجهة مصير ضبابي غامض.

بالرغم من أحداث الفيلم المتلاحقة، إلا أن النصف الأول كان يشوبه البطء لغلبة الطابع المسرحي الذى كان يسيطر على أداء معظم الممثلين، وافتعال الكثير من المواقف المجانية التي حشرها السيناريو بهدف الإضحاك، مثل مشاهد القسم والمستشفى واجتماعات وزراء الحكومة. لكن يحسب للسيناريو قدرته على تصحيح أوضاعه سريعاً بحيث نجح في لملمة خيوط فكرته، وإعادة طرحها بصورة مكثفة أوصلته إلى ذروة منطقية ونهاية مفتوحة احتشدت فيها كل المعاني والرموز التي حملتها أحداث الفيلم، وعبّر عنها صراحة بكلمات ذات دلالة ظهرت على الشاشة قبل نزول تتر النهاية.

يرمز اسم الفيلم "ضغط عالي" إلى المعاناة الشديدة التي يلقاها المواطن البسيط، الذى يعيش في ظل نظام لا يمتلك حلولاً حقيقية لمشاكله، والمفارقة أن الحل يأتي دائماً على حساب نفس المواطن المسحوق تحت وطأة هذه المشكلات. يتأكد ذلك بصرياً من خلال المشهد المتكرر لحسين الذى يجلس بمفرده في غرفة مظلمة بعد توصيل شبكة من الأسلاك الكهربائية في جسمه ورأسه من أجل إنارة مدينة بكاملها، وفى كل مرة يفقد جزءاً من طاقته وصحته العامة الآخذة في التدهور والانهيار.

كان يمكن للفيلم أن ينتهى عند المشهد الرومانسي المؤثر، الذى يصور "حسين" المريض بإحدى المستشفيات وهو يغادر غرفته مترنحاً للوصول إلى كابل الكهرباء المقطوعة بالمستشفى، والالتحام به، في مشهد تراجيدي كاد يودى بحياته، من أجل إنارة غرفة العمليات التي ترقد فيها حبيبته "أيتن عامر" بين الحياة والموت. غير أن السيناريو كان يدخر مفاجأة آثر أن ينهى بها ملحمته الفانتازية، مؤكداً على المعنى الأساسي الذى تحمله رسالة الفيلم المباشرة، والتي أبى السيناريو إلا أن يفصح عنها كتابة، وهو المعنى الذى يصور المواطن المصري البسيط بوصفه طاقة متجددة، تعمل دائما على حل مشكلات الوطن، وإن كانت الرسالة، بالرغم من مباشرتها، تنطوي على نوع من التمرد المضمر بين السطور عندما تشير إلى أن هذا المواطن ذهب إلى غير رجعة. وهو ما يعني أن على الحكومات القادمة أن تعمل على حل مشكلات البلاد، التي تديرها، بنفسها دون انتظار الحل من قبل شعب أنهكته الأزمات، وبات من حقه أن يستريح بعد طول عناء.

جاء أداء نضال الشافعي مبالغاً فيه، خاصة في النصف الأول من الفيلم، لأنه كان يجمع بين أسلوبي كلا من محمد سعد وكريم عبد العزيز، لكن سرعان ما تحسن الأداء في النصف الثاني من الفيلم، وربما كان للسيناريو دور في هذه المبالغة، لأنه لم يكن موفقا في رسم شخصية حسين (المهندس الكهربائي)، التي ابتعدت كثيراً عما يفترض أن تكون عليه من حيث المستوى التعليمي والأخلاقي، واقتربت من شخصية اللمبي في الفيلم الذى كان يحمل الاسم نفسه.

كما جاء أداء أيتن عامر وباقي طاقم الممثلين على قدر الدور، دون أن يترك أثراً في نفوس المشاهدين بعد مغادرة صالة العرض، وهو ما يتناسب مع سيناريو لا يطمح إلى أكثر من توصيل رسالة بسيطة ومباشرة في قالب كوميدي واجتماعي.

الفيلم يستحق المشاهدة، ولديه من وسائل الجذب ما كان من الممكن أن يحقق له نجاحاً جماهيرياً أكبر لو عُرض في موسم عيد الفطر، بعكس توقعات صنّاعه، كما كان يمكنه أن يحقق نجاحاً أكبر في أي موسم لو قام ببطولته واحد من نجوم الشباك مثل محمد سعد أو كريم عبد العزيز اللذين تأثر بهما نضال الشافعي في أدائه لشخصية "حسين الصالح".

ضعف الإمكانيات أفقد الفكرة كثيراً من ألقها، لكنه لم يحل دون توصيل الرسالة التنويرية للفيلم. وهى رسالة ينبغي أن تنطوي على تساؤل ملح وخطير: إلى أي مدى يمكن لزيادة الضغط أن تؤدى إلى توليد التيار، وإلى أي مدى يمكن أن تؤدى إلى الانفجار؟!

حملة فرعون...
فيلم سينساه المشاهدون سريعاً
(٢٠١٩)

بعد مشاهدتي للإعلان الدعائي لفيلم "حملة فرعون" توقعت له نجاحاً جماهيرياً كبيراً، فالفيلم يحتوي على عناصر جذب جماهيرية كبيرة من قصة مثيرة، ومشاهد أكشن، وتصوير خارجي لطبيعة

خلابة، ونجوم عالميين من أبطال الألعاب العنيفة، الذين يتمتعون بشعبية كبيرة لدى المشاهد العربي، مثل تايسون ومونتين (هافتور يوليوس) وكرم جابر. بالإضافة إلى أن الفيلم كان ضمن أفلام عيد الفطر ما كان من شأنه أن يضمن له هذا النجاح المتوقع.

بالرغم من ذلك جاء الفيلم مخيباً للآمال، ولم يحقق النجاح المتوقع. والأسباب، في الحقيقة، كثيرة لهذا الإخفاق، وربما كان على رأسها غياب نجم شباك بحجم أحمد السقا أو أحمد عز أو أمير كرارة، وعدم وجود مخرج في خبرة شريف عرفة أو بيتر ميمى صاحبا الفيلمين الأكثر نجاحاً وإبهاراً هذا الموسم، كازابلانكا والممر. وفى هذا السياق، لا يمكننا أن نبخس حق مخرج "حملة فرعون"، رؤوف عبد العزيز، الذى سبق وأن قدم أعمالاً تليفزيونية متميزة فى السنوات الماضية، غير أن خبرته السينمائية قليلة، خاصة أن هذا هو العمل الأول له في المضمار السينمائي. وربما كان في وجود أفلام أخرى أكثر جماهيرية، لنجوم أكثر شعبية مثل عز وكرارة ورامز جلال، سبباً في تأخر ترتيب "حملة فرعون" على مستوى الإيرادات.

الفيلم، في الحقيقة، يأتي في سياق موجة جديدة من أفلام الأكشن التي تعتمد على الميزانيات الضخمة، وتستعين بنجوم عالميين، وفرق عمل أجنبية متخصصة في التفجيرات وتصميم المعارك، وهى مسائل كانت تفتقر إليها السينما المصرية على مدار تاريخها. ويكفي أن تعيد النظر في أفلام نجوم الأكشن القديمة مثل فريد شوقي ورشدي أباظة وأحمد رمزي وحتى جيل نور الشريف

وعادل إمام، لكي تدرك حجم الطفرة الكبيرة التي حدثت في أفلام الحركة هذه الأيام. والطريف أن الأفلام القديمة، بالرغم من ضعف الإمكانيات المادية والتقنية، كانت تعتمد في حبكتها على سيناريوهات أكثر إحكاماً، وهو عكس ما يحدث الآن تماماً. وربما كان السبب هو أن مشاهد الأكشن كانت في الأفلام القديمة جزءاً من سياق العمل، وليست كل العمل. وبهذا المعنى نحن نحتاج إلى كتابة متخصصة في هذا اللون من الأفلام، التي تدور حول أحداث قوامها الحركة مثل الأفلام الحربية، كما شاهدنا في فيلم "الممر"، ومثل الأفلام التي تجسد عمليات قرصنة كما في "كازابلانكا" أو التي تصور عملية انتحارية كما في "حملة فرعون" موضوع مقالنا، ومثل أفلام الكوارث الطبيعية وهى نادرة فى السينما المصرية.

ومسألة السيناريو تعد من أكبر عيوب "حملة فرعون". فالفيلم، كما هو واضح، يعتبر نسخة معاصرة من فيلم "السموراي السبعة" الياباني وتوابعه (العظماء السبعة الأمريكي، والشعلة الهندي، وشمس الزناتي المصري). والحقيقة، وفيما يبدو، أن "حملة فرعون" لم يستفد من التجارب السابقة، فجاء السيناريو معقولاً في النصف الأول من الفيلم، بحيث بدت الشخصيات والمواقف موفقة في التمهيد للعملية الانتحارية الكبرى التي ستقدم عليها الشخصيات المقاتلة بقيادة يحيى (عمرو سعد) الملقب بالفرعون، بينما توقف السيناريو عن العمل في النصف الثاني من الفيلم، حتى أن الأحداث بدت وكأنها تمضي بقوة الدفع الذاتي، أو، بالتعبير الأكثر دقة، كانت

تمضي بقوة الطحن والعجن وصخب الانفجارات المتصاعدة، بمناسبة ودون مناسبة.

يحسب للفيلم سرعة الإيقاع، والوصول إلى هدفه مباشرة. معركة الحسم النهائية جاءت لائقة بحملة فرعون المدججة بكافة أنواع الأسلحة، والمكونة من مجموعة من المقاتلين متنوعة القدرات، لولا طول أمد القتال، وغياب التنظيم والتخطيط لوقائع المواجهة الشرسة بين رجال فرعون وفرانك، العدو الجسور، الذى لا يهاب أحداً.

احتوى الفيلم على مجموعة من اللقطات ذات البعد الجمالي، في المشاهد التي صورت خروج الحملة من مصر إلى الأراضي السورية لإنجاز المهمة المتفق عليها. مشهد اختباء رجال الحملة فى عربات الوقود من أجل عبور الحدود، يذكرنا بالفيلم التليفزيوني المتميز "الطريق إلى إيلات".

القدرات الخاصة التي كان يتمتع بها أفراد الحملة تتفوق على القدرات التي كان يتمتع بها أبطال 'شمس الزناتي"، النسخة المصرية السابقة من "السموراي السبعة" الياباني، خاصة قدرات محمود عبد المغني، وروبي، ورمزي أمير، البطل الحقيقي للفيلم. اعتمد الفيلم، فى تكوين فريق الحملة، على نجوم الصف الثاني باستثناء الشخصية المحورية (عمرو سعد)، وهو نفس ما حدث فى فيلم "شمس الزناتي"، وهى مسألة تضعف كثيراً من عناصر الجذب المفترض وجودها فى مثل هذا اللون من الأفلام. ويكفى أن نتذكر نجوم فيلم "العظماء السبعة" الأمريكي حتى نتأكد من حجم الفارق،

حيث احتوى فريق العظماء على يول براينر، وستيف ماكوين، و تشارلز برونسون، وجيمس كوبرن، وآخرين. وهم نجوم كانت أسماؤهم تجوب الآفاق في زمن عرض الفيلم.

وضح ضعف الأداء التمثيلي، نظراً لقلة الخبرة، لدى تايسون ومونتين وكرم جابر، وهو أمر متوقع لأن صنَّاع الفيلم، إنما كانوا يهدفون، من وراء الاستعانة بهذه الأسماء، إلى إضافة عناصر أكثر تشويقاً لجذب الجماهير، خاصة أن هذه الأسماء لها رصيد فى قلوب المصريين. غير أن ضعف الأداء، في ظل غياب شبه تام لفن إدارة الممثل، بالإضافة إلى العيوب الأخرى التي تخص الفيلم، جعل حضور هؤلاء النجوم باهتاً، وربما لو تم الاستعانة بنجوم محليين من الصف الأول لحقق الفيلم نجاحاً جماهيرياً أكبر.

تيمة الخلاف بين أفراد فريق المقاتلين، خاصة مع القائد، والانفصال عن المجموعة فى توقيت حرج، يسبق المواجهة النهائية مباشرة، ثم العودة في الوقت المناسب لحظة تأزم الأمور، لم يستغلها السيناريو جيداً. فقد تخلى بعض أفراد الحملة عن يحيى (الفرعون) دون مبرر مقنع عدا العداء المتأصل فى نفس محمود عبد المغني ضد الفرعون حتى من قبل وقوع أحداث الفيلم. كما عادت المجموعة المنفصلة إلى الحملة، أيضاً، دون مبرر مقنع، خاصة من قبل شخصية عبد المغني التي كانت تكن الكراهية للفرعون مسبقاً. كما أن العودة المفاجئة للمجموعة المنفصلة لم تحدث في مرحلة مفصلية حاسمة من المواجهة الأخيرة، وإنما أتت في سياق المعارك العشوائية التي ملأت الشاشة، وهو ما أضعف

الأثر الكبير الذى كان من الممكن أن يتحقق إذا ما كان هناك اهتمام كاف بصياغة هذا الموقف. المشاهد التي جسدت موت أفراد الحملة فداءً لنجاح المهمة التي أتوا من أجلها، خلت من البعد الإنساني الذى كان يميز هذا اللون من الأفلام، خاصة فى فيلم "شمس الزناتي". فموت روبي ورمزي أمير، على سبيل المثال، لم يعكس إلا عنف ووحشية مفرطين من قبل السفاح "فرانك" دون تدخل من السيناريو لخلق حبكة إنسانية يمكن أن تترك أثراً لا يُمحى في نفوس المشاهدين.

الدافع الحقيقي للحملة، وهو استعادة فرعون لابنه المخطوف في سوريا، كان واهياً جداً، ولا يصلح لتحريك حملة بهذا الحجم من المقاتلين، ومن المعدات الحربية الخفيفة والثقيلة، خاصة أن معظم أفراد الحملة علم بهذا الدافع، واستمر فى القتال حتى الموت. وهو بهذا المعنى يذكرنا بفيلم "كوماندو" الذى أنتج عام 1985، وفيه استطاع أرنولد شوارزينجر أن يقضى بمفرده على كتيبة كاملة من الجيش المسلح بأعتى المعدات، وأن يسترد ابنته المخطوفة في ساعات قليلة.

إن أي مشاهد ملم بتاريخ السينما العالمية كان سيتوقع أن يحيى (الفرعون) سيركب سيارة "فرانك" المحملة بسبائك الذهب، وينطلق بها في مشهد النهاية على غرار النهاية المميزة لفيلم "ذهب ماكينا" الذى قام ببطولته عمر الشريف وجريجوري بيك عام 1969، وهو ما لم يحدث. وهو أيضاً ما يجعلنا نتساءل عن جدوى المشاهد

التي كانت تصور "فرانك" وهو يحرص على جمع سبائك الذهب في صندوق يضعه في سيارته ليهرب بها في نهاية الفيلم.

مشهد المواجهة الأخيرة بين الفرعون وفرانك، جاء ضعيفاً، ولا يتناسب مع جرعة الأكشن المبالغ فيها التي سبقته وهيئت المشاهد لمعركة كبرى بين الخصمين. فقد اكتفى السيناريو بمطاردة متواضعة بالسيارات، مات فرانك على أثرها، دون مواجهة حقيقية مع الفرعون.

قضية اللاجئين السوريين، لم تكن محوراً للأحداث، وإنما جاءت هامشية على خلفية أحداث تخص الأفراد، ولا تحمل أي دلالة قومية أو وطنية. والحقيقة أنها قضية تستحق عملاً مستقلاً بذاته.

لهذه الأسباب لن يبقى فيلم "حملة فرعون" فى الذاكرة كثيراً، و سينساه المشاهدون سريعاً !

فيلم "الفيل الأزرق2"...
صراع بين الخرافة والخرافة!
(٢٠١٩)

بالرغم من النجاح الجماهيري والفني الذي حققه فيلم "الفيل الأزرق2"، إلا أن ثمة شيئاً ما خفياً، داخل العمل، يجعل المشاهدين، جماهيراً ونقاداً، يختلفون حوله. فمن يشاهد الفيلم ينتابه

شعور بعدم الرغبة في التورط في إصدار حكم واضح حوله، سواء بالسلب أو الإيجاب.

والسبب في نظري يرجع إلى أن "الفيل الأزرق2" من الأفلام التي لا يمكن أن تصدر بشأنها حكماً منصفاً دون الرجوع إلى السياقات الفنية والاجتماعية والجمالية التي أُنتج في ظلها. ولكى نستدعى هذه السياقات ينبغي أن نقوم بتحليل مجموعة من العلاقات: علاقة الفيلم بالمناخ الفني السائد، علاقة الفيلم، كجزء ثان من الرواية، بالجزء الأول الذى عُرض عام 2014، علاقة مؤلف العمل وكاتب السيناريو (أحمد مراد) بمخرج العمل (مروان حامد)، علاقة الفيلم بقضية الصراع بين العلم والخرافة في المجتمع المصري.

وبهذا المعنى، يمكننا أن نقول إن الفيلم يأتي في مناخ فنى يشهد انتعاشة سينمائية كبيرة على كافة المستويات (الإنتاج، التمثيل، الإخراج، التلقي). فقد شهدت السينما المصرية، خلال السنوات الثلاث الماضية أفلاماً تميزت بالإنتاج الضخم مثل "الكنز" و"حرب كرموز" و"كازابلانكا" و"الممر" الذي تكلفت ميزانيته مائة مليون جنيه. كما شهدت هذه الفترة عودة لنجوم كانت قد توقفت عن العمل لعدة سنوات مثل يوسف الشريف في "بنى آدم"، وكريم عبد العزيز في "نادي الرجال السري" وأحمد حلمي في "خيال مآتة". كذلك شهدت ظهور لنجوم شباك جدد مثل أمير كرارة، الحصان الرابح لهذه الفترة، ولمخرجين جدد مثل بيتر ميمي أيقونة النجاح الجماهيري النظيف. وعلى مستوى التلقي شهدت هذه الفترة إقبالاً جماهيرياً كبيراً على دور العرض السينمائي، ما أدى إلى تحقيق

إيرادات فلكية تجاوزت الثمانين مليون جنيه في فيلم "كازابلانكا"، والسبعين مليون في "الممر"، بينما وصل "الفيل الأزرق2" إلى المائة مليون بعد أن بدأ سباق عيد الأضحى مبكراً بأسبوعين عن باقي أفلام العيد لهذا الموسم. وعلى مستوى الإخراج، وضح أن هناك حرصاً على تقديم سينما جديدة، ذات موضوعات متنوعة، وتقنيات عالية. فشاهدنا أفلام الأكشن (هروب اضطراري، حرب كرموز، الخلية، كازابلانكا، حملة فرعون)، وأفلام الكوميديا (البدلة، ضغط عالي، سبع البرمبة)، والأفلام الحربية (الممر)، وأفلام الرعب والتشويق والإثارة (122، جريمة فى الإيموبيليا، الفيل الأزرق2).

وبهذا الاعتبار، نكون إزاء موجة سينمائية جديدة يمكن أن نطلق عليها "سينما ما بعد السبكية". وهى سينما تعمل بجدية وإخلاص من أجل إصلاح ما أفسده "السبكية" على مدار السنوات العشر الماضية في الذوق العام للمشاهدين. ويثبت الواقع أن مصطلح "السبكية" لا ينطبق على شركة الإنتاج التي تحمل اسم "السبكي" بقدر ما تنطبق على لون من السينما يعتمد على خلطة مبتذلة من عناصر الجذب الجماهيري، لأن هذه الشركة، للمفارقة، ساهمت في إنتاج عدد من أفلام الموجة الجديدة مثل "هروب اضطراري" و"حرب كرموز" و"حملة فرعون".

وإذا انتقلنا إلى علاقة أحمد مراد بمروان حامد، فسنجد أن كلا منهما كانت له تجربته الإبداعية التي تستحق الإشادة قبل أن يلتقيا معاً فى عملهما الأول "الفيل الأزرق". فكتب مراد "فيرتيجو"

و"تراب الماس"، وهما العملان اللذان وضعا مراد فى مقدمة الكتّاب الشباب، ووضح من خلالهما قدرته على تقديم أدب بوليسي يستند إلى عوالم غرائبية مدهشة دون أن ينفصل عن الواقع. وأخرج مروان حامد "عمارة يعقوبيان" و"إبراهيم الأبيض"، وهما عملان يثبتان أننا أمام مخرج يهتم بالصورة، ويتعامل مع السينما كنوع من المغامرة، وهو ما تأكد في عمليه الآخرين مع أحمد مراد "الأصليين" و"تراب الماس".

ولأن رواية "الفيل الأزرق" كانت تمثل قمة الغرائبية لدى مراد، فقد وجد فيها حامد فرصة لتحقيق طموحه البصري، واختبار قدرته على ارتياد عوالم ماورائية فائقة للطبيعة. فكانت بمثابة الشرارة التي فجرت في حامد طاقة الخيال غير المحدود، بعد أن ظلت حبيسة الواقع السياسي والاجتماعي في أعماله السابقة. ولعل في ذلك ما يفسر إفراط حامد الشديد في استخدام المؤثرات الخاصة، سمعية وبصرية، في "الفيل الأزرق2"، وهو ما كان محلاً للنقد من قبل الكثيرين.

وفى علاقة "الفيل الأزرق2" بالجزء الأول، يُلاحظ أن الجزء الأول كان ملتزماً بالعمل الأدبي، فجاء كمعادل بصرى للرواية. في حين جاء "الفيل الأزرق2" كتفكيك للجزء الأول، وإعادة بناء للجزء الثاني، وهي المسألة التي زعزعت الكثير من الثوابت والقناعات التي رسخها الجزء الأول في وعي المشاهد، ما أدى إلى حالة من الحيرة والارتباك في فعل التلقي.

فعلى سبيل المثال، يكتشف المشاهد في الجزء الثاني أن الجن "نائل" لم يحترق كما شاهدنا في الجزء الأول، وأنه مازال يعيث في الأرض فساداً، ويمارس هوايته الشريرة في التلبس بأجساد البشر لتنفيذ جرائمه من خلالهم. ليس هذا فحسب، بل إن الحوار يبرر ذلك بأن "نائل" لا يموت بالتعاويذ، لأنه ليس مجرد جني، وإنما واحد من ملوك الجان. وهى مبررات واهية، وتفاصيل متهافتة من شأنها أن تفقد المشاهد مصداقية العالم الأسطوري الذى يشاهده، ويفترض، كعمل فنى، أن يكون محكم البناء حتى لو كان متأسساً على الخرافة. أيضاً يكتشف المشاهد أن الدكتور شريف (خالد الصاوي) مودع في إحدى المصحات العقلية، ومازال عرضة للتلبس من الجان والسيطرة على إرادته مرة أخرى. وهى كلها تفاصيل لا تدفع الأحداث للأمام بقدر ما تُعيدنا إلى نقطة الصفر، ما حدا بالبعض للقول بأننا أمام نسخة مكررة من الجزء الأول.

وكما هدم حوار الجزء الثاني أسطورة التعاويذ التي تحرق الجان، التي أسسها الجزء الأول، يعود ليهدم أسطورة "التاتو" التي تجلب الجان، ليثبت أنها مجرد حلية أو "تقليعة" يرتبط بها الأشخاص، في حين أن استحضار الجان مسألة تفوق ذلك بكثير، وهى في الغالب ترجع إلى قوة الجان لا قوة البشر. وهنا يتحرك مراد باتجاه تخليص الأسطورة من الخرافة وتأسيسها على خرافة أكبر، وهذا ينقلنا إلى علاقة الفيلم بقضية الصراع بين العلم والخرافة.

لا يولي "الفيل الأزرق" بجزئيه اهتماماً كبيراً وحقيقياً لهذه القضية، فهو يمر عليها سريعاً من خلال بعض العبارات والإشارات العابرة، بالرغم من أن هذه القضية كانت السبيل الوحيد لإكساب الفيلم معنى، وجعله يقف على أرض ثابتة، لأنه في هذه الحالة كان سيهتم بتوظيف الصورة لخدمة الفكرة، ما كان من شأنه أن يحد من كم المبالغات الكبيرة في عناصر الإبهار، التي كانت في معظم الأحيان، عبئاً على الفيلم.

والغريب أن الشخصيات التي كانت تقف أمام "يحيى" (كريم عبد العزيز) باعتبارها ممثلة للعلم في مقابل الخرافة لقت حتفها قبل الدخول في صراع حقيقي مع يحيى. فقد مات الدكتور سامح (محمد ممدوح) في الجزء الأول، ومات الدكتور أكرم (إياد نصار) في الجزء الثاني، وبقت الساحة خالية للصراع بين الخرافة والخرافة، حبوب الهلوسة من ناحية، وعالم الجان من ناحية أخرى. هذا بالرغم من أن مشاهد الدكتور أكرم القليلة أوصلته إلى قناعة بأن هناك ظواهر يعجز العلم عن تفسيرها، وهنا كان ينبغي على السيناريو ألا يضحى بأكرم فى مرحلة مبكرة من الأحداث، وأن يستمر في ذات الاتجاه إلى النهاية، حتى يحقق للفيلم تماسكاً أكبر.

مشهد النهاية المفتوح يوحي بأن صنّاع الفيلم يعتزمون تقديم جزء ثالث، ولعل في النجاح الجماهيري الذى حققه الفيلم ما يعزز هذا الاستنتاج. كما أن الإشارة ذات المغزى فى نهاية الفيلم، التى تكشف عن أن "يحيى" قد تلبّسه الجن، وأنه سيصبح ضحية "نائل" في المرة القادمة، من شأنها أن تضع أحمد مراد في مأزق درامي معقد.

إذ كيف سيستطيع يحيى أن يحل الألغاز الجديدة، وهو خاضع لهلاوس حبوب الفيل الأزرق وسيطرة الجن "نائل" في آن واحد. والحل في نظرنا هو أن يعيد مراد دكتور شريف الكردي (خالد الصاوي) إلى المشهد ليستكمل مسيرة دكتور أكرم باعتباره الطرف الثاني في الصراع أمام يحيى، في نوع من تبادل الأدوار، على أن ينتصر شريف للعلم في النهاية، ويقدم تفسيراً عقلياً لحشد الخرافات الذى ملأ الجزئين الأولين، وأثقل وعى المشاهد بعوالم كابوسية بديلة عن واقع أكثر خرافة.

فيلم لص بغداد...
سرقة للخيال الأمريكي
(٢٠٢٠)

لا يمت فيلم محمد إمام الجديد "لص بغداد" للفيلم الإنجليزي الشهير، الذى يحمل نفس الاسم، وأُنتج عام ١٩٤٠، ولا تدور أحداثه في بغداد، وإنما هي واحدة من أماكن أربعة تقاسمت الأحداث، كما أن محمد إمام "يوسف الراوي" ليس هو اللص الوحيد في الفيلم، فهناك لصان آخران يبحثان معه عن مقبرة الإسكندر الأكبر: خالد (فتحي عبد الوهاب) ونادية (أمينة خليل). ولما كانت المقبرة لا تُفتح إلا بأربعة مفاتيح، فقد اتجهت جهود اللصوص الثلاثة للبحث عن الكنوز المدفونة في المقبرة عبر رحلات أربع مثيرة، هي مجمل أحداث الفيلم.

الفيلم ينتمى إلى نوعية الكوميديا، في المقام الأول، غير أنه يقدم الكوميديا في قالب أكشن تشويقي، ويعتمد السيناريو على تيمة مغامرات تقليدية لا تضيف جديداً على مستوى المضمون، لكنها تضيف كثيراً على مستوى الحركة. فالفيلم يأتي فى سياق موجة جديدة، بدأت منذ عامين، تعتمد على الإنتاج الضخم وتحقيق أكبر قدر من الإبهار على مستوى الصورة. واللافت أن أحمد خالد موسى مخرج الفيلم، هو نفسه أول من بدأ هذه الموجة بفيلمه الجماهيري التشويقي المثير "هروب اضطراري" عام ٢٠١٧، وهما الفيلمان اللذان قدم نفسه من خلالهما كمخرج سينمائي بعد أن قدم العديد من المسلسلات التليفزيونية الناجحة.

يبدأ الفيلم بمشهد عند منطقة الأهرامات الثلاثة، وفيه يقدم أحمد رزق، ضيف الشرف، رسالة الفيلم لابنه "يوسف" في شكل حكمة عندما يقول له: "اكتشاف كنز واحد من الكنوز المدفونة ممكن يغير حياتك كلها". ويكبر "يوسف" وتتحول الحكمة إلى مغامرة كبيرة يقوم بها لسرقة "مقبرة الإسكندر الأكبر". غير أن الحكمة تتحقق، بالرغم من ذلك، عندما يصل إلى المقبرة ويفقد الكنز، فيخرج صفر اليدين إلا من معنى الرحلة وحكمة الاكتشاف. فربما لم يعثر "يوسف" على الكنز المادي الذي كان يبحث عنه، لكنه نجح فى العثور على كنز من نوع آخر، إنه كنزه الإنساني العاطفي، المتمثل في الشخصية التي لعبتها ياسمين رئيس (سلمى)، فكانت بمثابة الحبيبة ثم الزوجة في نهاية الأحداث التي توحى بوجود جزء ثان للفيلم، أو للبطلين فى حياتهما الجديدة معاً. وكلها معانى تذكرنا

برائعة باولو كويلو "الكيميائي"، وحكمتها الخالدة "الكنز هو الرحلة".

لم يهتم السيناريو كثيراً بالتأكيد على رسالة الفيلم، لأنه كان معنياً أكثر بتقديم فيلم حركة مليء بالمغامرات الشيقة، وقد نجح فى الوصول إلى هدفه بجدارة. فالفيلم مليء بالمطاردات المبهرة، التي لم تعرفها السينما المصرية من قبل، براً وجواً وبحراً. وكلها مشاهد نشتم فيها روائح هوليوودية، بدءاً من جيمس بوند وحتى أنديانا جونز، فيمكنك أن تلمس الأول في مشاهد المطاردات بالسيارات والموتوسيكلات والقفز بالمظلات والقتال تحت الماء، ويمكنك أن تلمس الآخر في المشاهد المتعلقة بأجواء المكتبات والمخطوطات، والآثار القديمة المغلقة على أسرار غامضة ومثيرة، خاصة فى مشاهد النهاية، التي حملت ذروة الصراع بين لصوص الآثار.

والحقيقة أنه، بالرغم من هذا التأثر الواضح بالسينما الأمريكية، فقد نجح أحمد خالد موسى في تقديم مشاهد أكشن مثيرة جداً ومتقنة جداً، بحيث تمثل تحدياً كبيراً لصناع السينما العربية الذين يعملون فى هذا اللون من الأفلام.

وإذا تحدثنا عن السيناريو فيمكننا أن نقول إنه نجح في تحقيق درجة عالية من التوازن بين جرعات الكوميديا وجرعات الأكشن والإثارة، وهى معادلة ذكية تضمن لأى فيلم النجاح الجماهيري الكبير إذا ما تم تنفيذها بإتقان. فقد جاءت الإفيهات قصيرة وسريعة، وبعيدة عن الابتذال، عدا بعض الاستثناءات القليلة، كما جاءت

مشاهد الحركة سريعة أيضاً مع بعض المبالغة المقبولة، نظراً لتوفر عناصر الجذب والإبهار فيها.

عن أداء الممثلين يمكننا أن نقول إن محمد إمام نجح فى تجسيد الشخصية على المستويين الكوميدي والحركي، غير أنه لم يستطع الإفلات من تأثير الأب (عادل إمام) خاصة في الجانب الكوميدي من الشخصية، بحيث وجدنا أنفسنا أمام صورة معاصرة للنجم المحبوب، لكن يحسب له أن الأداء كان مناسباً للشخصية، فلم يأخذ منها إلا بالقدر الذى يتطلبه الموقف، كما يحسب له اللياقة البدنية العالية التي ظهر عليها، ما يجعلنا نتوقع له مكانة متميزة ضمن نجوم المرحلة القادمة.

وفى السياق نفسه، قدمت ياسمين رئيس دوراً مهماً فى مسيرتها الفنية، حيث كشفت عن كنز كوميدي دفين في شخصيتها، مكّنها من أن تنتزع الضحكات من قلوب المشاهدين حتى فى أكثر المواقف إثارة وسخونة. ويمكن للروح الكوميدية التي ظهرت عليها رئيس أن تشكل إضافة حقيقية لشخصيتها الفنية إذا ما اهتمت بتطوير هذا الجانب في المستقبل.

ونجحت أمينة خليل فى لعب دور شريرة على النمط الأمريكي، فقد استطاعت أن تكون ضلعاً مكافئاً فى مثلث الشر الذي شكلته مع محمد إمام وفتحي عبد الوهاب. غير أن السيناريو لم يفرد لها المساحة الكافية التي تمكّنها من إبراز البعد النفسي للشخصية الشريرة، فاقتصر الدور على الأداء الحركي الخارجي دون الدخول فى أعماق الشخصية.

وينطبق الشيء نفسه على أحمد العوضي، الذى لم يستفد منه السيناريو واكتفى بأن يشركه في مشاهد الحركة فقط، في حين كان من الممكن أن يشكل مع أمينة خليل جبهة شر قوية تزيد من سخونة الأحداث.

استطاع محمد عبد الرحمن أن يشيع البهجة في الفيلم عن طريق إفيهاته البسيطة المتلاحقة، وخفة ظله الفطرية المعهودة، وهو ما جاء متناسباً مع طبيعة الدور، باعتباره صديقاً ملازماً للشخصية الرئيسية (محمد إمام) يشاركه الأحداث، ويعمل على تلطيف الأجواء الساخنة المصاحبة لها. كما نجح بيومي فؤاد فى إثارة روح المرح، وأن يترك بصمته المميزة خلال الدقائق القليلة التي شارك فيها كضيف شرف.

لم يضف فتحي عبد الوهاب جديداً لأدائه الواثق الذى تميز به فى أعماله السابقة، لكن يحسب له قلة المبالغة التي كانت تختلط بأدائه فتضعف من تميزها وفرادتها. فالحد الفاصل بين الثقة والمبالغة في الأداء مسألة دقيقة جداً من شأنها أن تفسد المعادلة برمتها إذا لم يكن الفنان واعياً بها، وقد وعى عبد الوهاب هذا الفارق في هذا الفيلم.

وبالرغم من تألق النجوم، تظل تقنية الجرافيك هى البطل الحقيقي للفيلم، كما يعد "لص بغداد" هو ذروة التقدم البصرى فى صناعة السينما المصرية خلال السنوات القليلة الماضية. وبهذا المعنى لن يقبل المشاهد العربي بمستوى تقنى أقل للأفلام القادمة، خاصة أن هناك خطوات متسارعة تمضي فى هذا الاتجاه، بحيث

يفاجئنا صنّاع السينما المصرية، في كل فيلم جديد، بقفزة كبرى لم تكن في الحسبان.

وليس هناك من شك فى أهمية هذه الخطوات، رغم سلبياتها، لأنها تسهم، بطريقة ضمنية، في تحطيم عقدة الخواجة، واستعادة الثقة في النفس. وفى هذا الصدد، ينبغي أن يكون هناك اهتمام مواز في كتابة السيناريو بحيث تكون هناك موضوعات مبتكرة تناسب هذه القفزة التقنية، وأن يكون هناك توظيف لهذه التقنيات من أجل التعبير عن قضايانا الحقيقية، وذلك من خلال المزج بين الواقع والخيال، لتحقيق المتعة من جانب وإنارة الوعى من جانب آخر.

خان تيولا...
عندما يصير الرعب فلسفة
(٢٠٢٠)

مثل معظم المخرجين الجدد يبدأ وسام المدني مشواره السينمائي بفيلم رعب وتشويق، يحاول أن يصنع فيه كل شيء على مستوى الفكرة والصورة في آن، خاصة أنه المخرج والمؤلف في الوقت نفسه.

خان تيولا فندق ذو طابع أثري يعود تاريخه إلى فترة الحرب العالمية الثانية، تبدأ الأحداث في الأربعينيات لحظة تعرض الفندق لواحدة من غارات الحرب التي دارت في منطقة العلمين، وينتهي هذا الجزء بجريمة قتل دوافعها غامضة.

تنتقل الأحداث إلى الزمن الحالي، من خلال شخصية مراد داود (نضال الشافعي) الفنان التشكيلي الذى يدخل الفندق كنزيل جديد. ومنذ اللحظات الأولى تتحرك الكاميرا مع مراد لتكشف عن عالم غامض وشخصيات غريبة الأطوار، وتنقل للمشاهد أجواء مرعبة تنتمى إلى الزمن الماضي. ولا تجد من ملامح الحاضر سوى مكالمة صوتية يجريها مراد عبر الواتس، حتي مراد نفسه يتصرف وكأنه ينتمي إلى هذا العالم عدا كونه يشعر ببعض الغرابة في تصرفات نزلاء الفندق، والنظام الصارم الذى يريد مديرو الفندق أن يفرضوه عليه.

لا يعتبر "خان تيولا" فيلم رعب بالمعنى الدقيق، لأن السيناريو، فيما يبدو، لم يكن يهدف من الأحداث التي رسمها بغرابة، والمشاهد التي صاغها في قالب من التشويق والغموض، إلى إخافة المشاهد وتحقيق نوع من الفزع أو الألم النفسي الذى ترمي إليه معظم أفلام الرعب، لكنه على العكس يحمل العديد من التساؤلات الفلسفية التي تدور حول فكرة الخلود، ما جعله يتكئ على مشاهد ذات مضامين فكرية، بعضها واضح ومباشر وبعضها يحتاج إلى التأويل، لعل من أبرزها المشهد الذى يشرح فيه صاحب الفندق (محمود البزاوي) فكرة الخلود من خلال نموذج "تيولا" الكائن البحري الذى يستطيع أن يعيش قروناً إذا لم يغادر البحر ويخرج إلى السطح، لأنه قادر على تجديد خلاياه في الماء. وكذلك القصة التي يسردها حول السجين الذي ظل سنوات يحلم بالخروج من السجن كي ينعم بثروته، فينام في تابوت مع أحد الموتى، ليكتشف

أن وسيلته للتحرر كانت هي السجن الحقيقي. وبالمنطق نفسه يعيش نزلاء الفندق سنوات طويلة بالداخل، رغبة في الخلود.
يعتمد الفيلم، من أجل توصيل رسالته، على بعض التيمات الجاهزة التي لا تُشعر المشاهد بالابتكار، بقدر ما تُشعره وكأنه رأى هذه المشاهد من قبل. وضح ذلك من خلال فكرة النوم في التابوت التي تذكرك بشخصية دراكيولا، أمير الظلام، الذى لا يشيخ أو يموت طالما يعيش بعيداً عن ضوء الشمس، كذلك شخصية الشيطان (أحمد كمال) والعقود التي يبرمها مع النزلاء بالدم، تذكرك بقصة فاوست الذى باع نفسه للشيطان رغبة في السعادة والمعرفة المطلقة، كما أن شخصية صاحب الفندق (محمود البزاوي) المسيطرة بنحو غامض تذكرك بشخصية عمر حرب التي لعبها خالد صالح فى فيلم "الريس عمر حرب". ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن شخصية وفاء عامر التي فقدت طفلها ذات يوم بعيد، واستعاضت عنه بدمية تشبهه، صنعتها بنفسها، في تماس واضح مع فكرة التحنيط الفرعونية التي تقهر الزمن.

يربط السيناريو بين قضية الخلود وقضية الاختيار في جدلية محكمة تحدد مصير الشخصيات. فالنزيل يملك حرية أن يدخل الفندق، لكنه يفقد هذه الحرية بمجرد أن يتحول إلى نزيل لديه مفتاح ورقم للغرفة، لأنه في الحقيقة يتحول هو نفسه إلي رقم ذي دلالة ميتافيزيقية يكشف عنها الفيلم في النهاية. فالنزيل يختار ميعاد الدخول، لكنه لا يملك حرية اختيار ميعاد الخروج، فضلاً عن حرية

الحركة بالداخل، التي تحكمها أنظمة وقوانين صارمة يخضع لها الجميع بصوره أشبه بالتنويم المغناطيسي.

بصرياً، نجح وسام المدني، في أول تجربة سينمائية له، في اختيار زوايا التصوير بحيث أمكن للمشاهد أن يستتشعر فخامة الفندق من ناحية وقدرته على بث روح القلق والتوتر من ناحية أخرى. ربما يكون هناك بعض المبالغة فى استخدام المؤثرات التقليدية للتيمات المحفوظة لأفلام الرعب من فتح وغلق مفاجئ للأبواب، وارتفاع صوت صرير المفصلات، والسير الحثيث على الأقدام فوق درجات سلم مظلمة، أو مضاءة بالشموع، في صمت ليلى مهيب، وكذا اختفاء الأشخاص وظهورها دون سبب واضح، غير أنه يحسب للمدني حرصه على ألا يصل بهذه المؤثرات إلى حدودها القصوى، وأن يستكمل المشاهد بالحوار الذى يخفف من حدة التوتر، ويحاول أن يزيل شيئاً من الغموض، أو يضفى مزيداً من الغموض بحسب الموقف الدرامي.

تمضى الأحداث داخل الفندق مثل كابوس طويل، لأنها تدور، معظم الوقت في الليل، فلا نكاد نرى ضوء النهار إلا نادراً، ومن خلال النوافذ. غير أن المدني نجح في الاحتفاظ بدرجة من الإثارة والتشويق جعلت المشاهد لا يشعر بالملل، بالرغم من كونه سجين الفندق نفسه مع شخصيات الفيلم.

على مستوى الأداء، جاء أداء وفاء عامر في حدود الدور المرسوم، بالرغم من أن الشخصية التي لعبتها، كأم فقدت طفلها،

واستعاضت عنه بدمية تشبه ملامحه، كانت من الممكن أن تمنحها مجالات أوسع للتعبير عن أبعاد نفسية أعمق.

برع كل من محمود البزاوي (في أداء دور صاحب الفندق)، وأحمد كمال (في أداء دور الشيطان)، بينما بدا أداء نضال الشافعي باهتاً بينهما، ربما لأنه كان الآدمي الطبيعي الوحيد في الفندق وسط حشد من النزلاء الممسوخين، الذين يؤدون أدوارهم ببطء ورتابة، مرة كأشباح، ومرة كآلات، ومرة ثالثة كعرائس ماريونيت، فبدا من الصعب على الشافعي أن يعبّر، تمثيلياً، بأكثر من إبراز الدهشة وقلة الحيلة، خاصة أنه كان الوحيد الذي دخل الفندق بالمصادفة، والوحيد الذى لم يكن لديه هدف واضح يعمل من أجله مثل باقي النزلاء.

فكرة الخلود القائمة على عقد مبرم بالدم بين الإنسان والشيطان، والتي بمقتضاها يقوم الإنسان بعمل طقسي شرير لقاء أن يمنحه الشيطان الخلود، فكرة أسطورية لا تستند إلى أساس ثابت، لأنها لا تقدم لنا المبرر العقلي أو العلمي لخلود الإنسان سوى القدرة الخارقة التي يملكها الشيطان بنحو ما ترسخ في الموروث الشعبي والأدبي. حتى فكرة الحيوان البحري "تيولا"، باعتباره نموذجاً أو دليلاً علمياً على إمكانية إطالة عمر الإنسان لم يحاول السيناريو أن يربطها بنحو مقنع بنزلاء الفندق، لأنها، في الأخير تحولت إلى بنية سردية، مثلها مثل الأعمال الأدبية الأخرى التي تناولت الفكرة نفسها، وباتت المحاكاة هي أداة الربط الوحيدة بين الظاهرة البيولوجية والظاهرة الإنسانية. فحتى يضمن الإنسان لنفسه الخلود ينبغي أن يتصرف بنحو ما تفعل "تيولا". وهنا يحق لنا أن

نتساءل عن مدى ضرورة العقد الشيطاني الذى يكبل الإنسان به نفسه ويرتكب من الشرور ما يفقده إنسانيته وإيمانه بالقدر وبالمكتوب إذا كانت محاكاته لنموذج تيولا تكفى لتحقيق الخلود؟!

الحقيقة أن الحل كان قريباً جداً، وإمكانية الخروج من المأزق الخرافي كانت مفتوحة على مصراعيها لو أُحسن استغلال شخصية مراد داود، الفنان التشكيلي الذى كان يبحث عن المكانة الأدبية بجانب المكسب المادي، فمراد، في الحقيقة كان يبحث عن الخلود عن طريق الإبداع، وهي الموهبة التي اختصه الله بها، والتي ستكتب لاسمه الاستمرار بعد الممات. ونقول إن الحل كان قريباً لأن المعنى نفسه تم ترديده على لسان الشيطان في سياق محاولته إقناع مراد بتوقيع العقد، ولم يتوقف السيناريو عنده كثيراً، ولم يحاول أن يبرز الفكرة ويسعى إلى تطويرها بحيث يحل الخلود بمعناها الفني والإنساني محل الخلود الأسطوري القائم على غواية الشيطان.

بدأ الفيلم صاخباً وانتهى صاخباً، فقد بدأ بأصوات المدافع وطلقات الرصاص، وانتهى بموسيقى صاخبة مصحوبة بترانيم صوفية. ربما كانت البداية موفقة، لأن آثار الحروب وما تخلفه من موت ودمار تستدعى فكرة الخلود، لكن دخول نزيل جديد إلى الفندق لتكرار الحلقة الجهنمية المحكمة مرة أخرى قد لا يناسبه الأجواء الروحانية التي تحملها طقوس المتصوفة!

الفيلم محتشد بالرموز والإشارات الفنية ذات الدلالة، بحيث يحتمل التأويل الفلسفي والسياسي والاجتماعي والديني، لأن "خان

تيولا" يمكن أن يرمز إلى الكون أو العالم أو الدولة، كما يمكن للنزلاء أن يمثلوا سكان الكوكب أو مواطني الدولة، وتبقى علاقة صاحب الخان بالشيطان كعلاقة أي زعيم أو رئيس بالقوى الشريرة التي تهيمن على المشهد كله، ولا تقدم خدماتها دون مقابل!

فيلم " موسي"...
ملامح فلسفية لسينما جديدة
(٢٠٢١)

في تجربة طموحة وتستحق المشاهدة يقدم المخرج بيتر ميمي فيلمه الجديد "موسي"، الذي أثار جدلاً نقدياً وجماهيرياً واسعاً قبل عرضه وبعد عرضه. فالفيلم ينتمي لنوعية الخيال العلمي ويقوم ببطولته إنسان آلي، وهي مسألة جديدة على السينما المصرية والعربية وتمثل تحدياً كبيراً لصنّاعه.

والتحدي الحقيقي لا يكمن في هذا الفيلم وحده، لكن في المشروع الذي أعلن عنه ميمي ويتضمن سلسلة من الأفلام، على غرار مارفل، تُسمي "المستضعفون"، وهو ما أكدته نهاية الفيلم المفتوحة وظهور أحمد حاتم بطل فيلم "الهرم الرابع" الذي يعتبره البعض بمثابة التمهيد أو الجزء الأول لهذه السلسلة، وكذا ظهور أمير كراره ممسكاً بجزء من الروبوت المتحطم وهو ينظر إلى المشاهدين نظرة ذات مغزى.

فكرة المستضعفين تنبئ عن أننا أمام مشروع سينمائي لن يكتفي بالتسلية، وإنما سيعمد إلى تقديم رؤية فلسفية فى سياق فني يعتمد على الخيال المبدع والإبهار البصري الذي يناسب كل الأعمار. وإذا أردنا أن نقف على ملامح هذا المشروع أو الاتجاه السينمائي الجديد، فينبغي البحث في فيلم موسي عن أهم السمات المميزة لهذا الاتجاه، وأول هذه السمات أنه يستند إلى تيمة الشخصية الضعيفة جسدياً والقوية ذهنياً وتعاني القهر من الآخرين، فتلجأ إلي الذكاء والحيلة لتنفيذ انتقامها من الذين قهروها وسببوا لها الألم العضوي والنفسي. يتضح ذلك في شخصية يحيي صالح الخياط (كريم محمود عبد العزيز) طالب الهندسة العبقري، الضعيف جسدياً ونفسياً، الذي يتعرض للتنمر من أستاذه دكتور فارس (إياد نصار) في الكلية ومن زملائه في الدراسة، ما يدفعه لاختراع روبوت صغير يعده بمثابة الصديق الذي يمكن أن يملأ فراغ حياته ويسليه في وحدته، ثم في مرحلة تالية، عندما يُقتل الأب أمام عينيه ويعجز عن الدفاع عنه، يحوّل الروبوت الصغير إلى وحش آلي مدمر ينتقم من القتلة ثم من كل الأشرار في هذا العالم.

والمستضعفون، بهذا المعني، ليسوا مجرد قلة ضعيفة، مقهورة، لا مكان لها في هذا العالم، لكنهم نوعية من البشر من أصحاب العقول المتميزة والأخلاق العالية، غير أنهم، وبسبب اختلافهم عن الآخرين، يشعرون بالاغتراب ويعانون من عنت وجور مجتمعاتهم الغارقة في الفساد والسطحية.

في عالم يتم فيه إقصاء القيم لحساب مصالح شخصية أنانية يمكن أن يعمل أستاذ جامعي مثل (فارس) على القضاء علي تلميذه النابغة (يحيي) دون أن يشعر بالذنب، لأنه لا يرى سوي نفسه وعلمه القاصر، الذي تجاوزه هذا الشاب بالرغم من شخصيته المضطربة، التي تبدو هزيلة وضعيفة في نظر الآخرين.

للأقوياء الذين يهيمنون على الحياة بقوتهم الغاشمة دون وازع أخلاقي، يحتفظ المستضعفون بأخلاقيتهم حتي بعد أن يحصلوا على القوة بذكائهم الفائق، فيحيي يقرر في لحظة إنسانية حاسمة أن يدمر الروبوت، مصدر قوته، ويسلم نفسه لأستاذه الأكاديمي المستغل في سبيل إنقاذ مريم (سارة الشامي) زميلته في الدراسة. ولأن المستضعفين ليسوا ضعفاء بالفعل، لكنهم ضعفاء بفعل النظرة السارترية (نسبة إلى سارتر) التي يصوبها الآخرون تجاه الأنا في لحظات ضعفها الإنساني العابر، وينجحون بكل مكر في تجميدها عند هذه اللحظة، بحيث تحيا شاعرة بالإثم دونما ذنب حقيقي اقترفته.

لأن المستضعفين كذلك، فإنهم يتفوقون دائماً في معركتهم الذهنية ويحسمون صراعهم مع الأقوياء المزيفين لصالحهم، بل لصالح الضعفاء الأخيار الذين يملكون الحق وتنقصهم القوة. يتضح ذلك من الحوار ذي الدلالة الذي دار بين الدكتور فارس ويحيى عندما كان يعنفه لأنه دمر الروبوت، فيشير يحيي إلي رأسه قائلا "أنا اللي صنعت موسي" ما يعني أن موسي لم يزل فكرة في عقله وإن اختفي من الواقع.

المستضعفون إذن، كيانات إنسانية لطيفة، تفتقر إلي القوة المادية (البدنية) لكنها تستمد قوتها الحقيقية من الفكر (العقل)، إنها تجسيد جديد للكوجيتو الديكارتي الكلاسيكي "أنا أفكر إذن أنا موجود". والفكر عند المستضعفين، ليس نشاطاً مثالياً يخص الفرد وحده في لحظات تأملية خالصة، لكنه فكر مسئول يحمل قضية ويدعم رسالة. أما عن القضية فهي العمل على تحويل القهر الذاتي إلى شأن عام، فعندما اخترع يحيي الروبوت إنما كان يهدف لتحقيق عدالة فردية من خلال الثأر الشخصي، لكنه استطاع بعد ذلك أن يجعل من موسي أداة لتحقيق العدالة بمعناها الشامل الذي لا يخصه وحده. وأما عن الرسالة فتتجلي في شعوره بأنه مسئول عن الآخرين وأنهم في حاجة إلي من يأخذ بيدهم للعبور من مرحلة اليأس إلي مرحلة الأمل، فالمستضعفون يقدمون خياراً ثالثاً للمعذبين في الأرض خلافاً للاستسلام أو الانتحار.

وبالرغم من أن بيتر ميمي لم يفصح عن السبب الحقيقي لتسمية الروبوت باسم موسى، إلا أن استخدامه للعديد من الأسماء ذات الرمزية الدينية، مثل موسى ويحيى وصالح ويوسف ومريم، إنما يؤكد على البعد الرسالي المقدس لمهمة المستضعفين، ذوي الطبيعة الخاصة، الذين يشتركون مع الضعفاء في جانب ومع الأقوياء في جانب آخر. وربما لهذا الطابع الروحي لا يموت المستضعفون كما ورد علي لسان يوسف حجاج (أحمد حاتم) ، في نهاية الفيلم، باعتباره واحداً من المستضعفين الذين ينتمي إليهم

يحيي. فالرسالة هي التي ستبقى، وفكرة المستضعفين كذلك، حتي لو تحطم موسى أو مات يحيى.

الفيلم ميلاد جديد لكريم محمود عبد العزيز الذي أجاد في دور يحيى وكان موفقاً في تجسيد الصراع النفسي الداخلي بين رغبته في العيش حياة آمنة ومسالمة وبين القهر الذي كان يتعرض له يومياً من الآخرين.

إياد نصار كان أستاذا ً في الفيلم وفي الأداء، لكنه كان، كما في الفيلم، أستاذاً تقليدياً يعتمد على تاريخه ويركن إلى أساليبه التقليدية في حل معادلات الدور.

نجح بيتر ميمي في تقديم الروبوت موسى بشكل مقنع ومقبول خاصة أنها التجربة الأولى في السينما المصرية والعربية، كما نجح في تصوير مشاهد الحركة والمطاردات بما يتناسب مع الطبيعة الخيالية الخاصة للفيلم. ويحسب له أنه لم يبالغ في استخدام مشاهد القتل والدمار التي ظهر فيها موسى، بل إن السيناريو الذي كتبه بنفسه قضى على الروبوت قبل لحظة الذروة في الأحداث، لأنه يقدم فكرة قبل أن يقدم حدثاً.

كان يمكن للأحداث أن تمضي في مسار آخر لو استسلم السيناريو لفكرة أن يحيي علّم صديقته ريكا (أسماء أبو اليزيد) كيف تحل محله وتدير موسى، لكن من الأرجح أنه ادخرها لجزء آخر قادم. غير أن ذلك لا يمنعنا من الإشادة بعبقرية المشهد الذي رقص فيه الروبوت على أنغام الموسيقي حين تحكمت في تشغيله فتاة.

جاءت موسيقي خالد الكمار معبرة عن الجو النفسي للفيلم، خاصة في تجسيد الصراعات الداخلية لشخصية يحيى، لكن يحسب لها أنها لم تتوقف عند هذا البعد، وإنما جاءت معبرة كذلك عن الأبعاد الفلسفية للفيلم خاصة في مشهد تحول الروبوت الآلي، المصنوع من أجزاء معدنية مفككة، إلي كيان متحرك له شكل وسمات خاصة مميزه له، ما يعني أن في الموسيقي والغناء يكمن سر الوجود.

خلافاً لما يروج له صنّاع الفيلم لا نرى في الروبوت موسى تصميماً مصرياً خالصاً، فهو يشبه كثيراً العديد من الشخصيات الآلية التي شاهدناها في الأفلام الأجنبية، ولعل المثال الأقدم والأبرز هو شخصية مازينجر التي تربي عليها جيل التسعينيات، وهي مسألة تصب في صالح الفيلم لا ضده، لأن اقتراب موسى من شخصيات خارقة معروفة لدى الجماهير العربية، صغاراً وكباراً، يضمن له شعبية كبيرة، ويعمل على إعادة الأسرة بكافة أفرادها إلى دور العرض.

فيلم "برا المنهج" ...
دروس إنسانية خارج المقرر!
(٢٠٢١)

أحد المداخل المهمة لفهم أي عمل سينمائي هو البحث عن الفكرة الملحّة التي تتكرر في أفلام مخرج العمل، وفكرة الطفولة

وعلاقتها بالبيئة المحيطة يمكن أن ينطبق عليها هذا المعنى بالنسبة لعمرو سلامة، الذي لعبت الأطفال أدواراً محورية وصلت إلى درجة البطولة في أفلامه، كما شاهدنا في فيلم "لا مؤاخذة" ومسلسل "ما وراء الطبيعة" وأخيراً في فيلم "برا المنهج" موضوع مقالنا.

والملاحظ أن سلامة، في استعانته بالأطفال، لا يشبه أنور وجدي الذي كان يهدف إلى تحقيق تأثير ميلودرامي في نفس المشاهد من خلال موهبة استثنائية هي الطفلة "فيروز" خاصة في أفلام مثل "ياسمين" و"دهب"، كما لا يشبه كمال الشيخ الذي كان يرمي إلى كسب تعاطف المشاهد من خلال وضع الطفل في مواقف مأزومة قد لا يتحملها الكبار كما في "حياة أو موت" و"ملاك وشيطان" و"الشيطان الصغير".

فعلى خلاف هذه التجارب يستعين سلامة بالأطفال من أجل طرح قضية اجتماعية معينة مثل تأثير التفاوت الطبقي والثقافي علي علاقة النشء بعضهم ببعض عندما ينتقل طفل من مدرسة خاصة إلى مدرسة حكومية كما في فيلم "لا مؤاخذة"، أو توصيل رسالة تربوية مهمة كما في فيلم "برا المنهج"، وفي كلتا الحالتين يتم تقديم القضية في سياق ظاهرة "التنمر" التي انتشرت في المجتمع مؤخراً حتى طالت حياة الأبناء وباتت تهدد أمنهم وسلامتهم.

ويشذ مسلسل "ما وراء الطبيعة" عن هذا السياق، لأن القصة لأحمد خالد توفيق، وليست لعمرو سلامة الذي كتب قصتي الفيلمين الآخرين بنفسه.

ومن خلال عالم الأطفال نجد الكثير من السمات المشتركة في الشخصيات والمواقف، فالفضول المعرفي موجود لدى طفلي "ما وراء الطبيعة" و" برا المنهج" بحيث نراهما في مواقف متشابهة تجعلهما يتورطان في الدخول إلى الأماكن الخطرة التي يخشاها الأطفال في الغالب، "بيت الخضراوي" في الأول و "بيت الشبح" في الأخير، والموقفان يتأسسان على ألعاب الطفولة، الاستغماية وكرة القدم.

كما أن طفلي " لا مؤاخذة" و" برا المنهج" يتسمان بضعف واضح في الشخصية في البداية ما يلبث أن يتحول إلى قوة، بحيث ينجح كل طفل في أن يتواءم مع البيئة المدرسية القاسية التي أفقدته ثقته بنفسه، ليحسم، في مرحلة تالية، معاركه مع أقرانه وحتى مع القائمين على النظام المدرسي نفسه لصالحه، في رسالة مباشرة وواضحة بضرورة التغلب على أسباب الضعف التي يستشعرها بعض الأطفال في البيئة المدرسية حتى يمكنهم أن يواجهوا تحديات المستقبل الأكثر شراسة عندما تذهب البراءة ويتحولون إلى رجال مسؤولين.

تدور أحداث "برا المنهج" في قرية صغيرة لا تتضح من ملامحها سوى بيت الخالة وأسرتها الذي يعيش فيه الطفل "نور" (عمر شريف) بعد وفاة الأم وغياب الأب، وكذا المدرسة التي يدرس فيها، والطريق الذي يربط بينهما، وهو طريق يمر ببوابة ضخمة لمنزل مهجور يسكنه شبح مخيف (ماجد الكدواني)، كما أنه مرتع للعب الكرة من قبل الأولاد الخارجين من المدرسة.

ويتضح من الدقائق الأولى أن "نور" يعاني الضعف والتنمر في المدرسة (من المدرّس) وفي الشارع (من الأولاد) وفي البيت (من زوج الخالة) ويتبدّى الضعف في تكوينه الجسماني الهزيل وفي قصر النظر الذي يعالجه بارتداء نظارة طبية سميكة. لكن "نور"، بالرغم من ذلك، يتمتع بالذكاء الفطري وسعة الحيلة ما يجعله في لحظة ما يتحكم في مصائر كل المحيطين به.

وتبدأ نقطة التحول من لحظة دخول "نور" إلى المنزل المرعب واكتشافه أن الشبح ما هو، على الحقيقة، سوى رجل عجوز يحيا بمفردة، ويطارد الأطفال الذين تسوّل لهم أنفسهم أن يقتربوا من المنزل، حتى يمكنه أن ينعم بحياة هادئة. يكتسب " نور" قوة وهمية عندما يعقد صفقة مع الرجل الشبح (على غرار صفقة فاوست الشيطانية) تمكّنه من أن يظهر أمام الناس في صورة البطل المخلّص، وهي صورة عمد السيناريو إلى أن تكون كاريكاتورية إمعانا في التهكم على الطريقة التي يفكر بها الناس بدءا من أطفال المدرسة حتى الناظر، مروراً بالمدرسين على اختلاف تخصصاتهم (الموسيقى والدراسات الاجتماعية).

تتحول علاقة "نور" بالرجل الشبح إلى علاقة إنسانية يقوم فيها الرجل بدور الأب والمعلم في الوقت نفسه. ومن خلال هذه العلاقة يعيد الرجل قراءة التاريخ على مسامع "نور" بطريقة مختلفة عن تلك التي يدرسها في المنهج المدرسي المقرر، ومن هنا يأتي عنوان الفيلم "برا المنهج"، في إشارة إلى العلاقة الملتبسة بين ما يقال وبين المسكوت عنه. وهو عنوان لا يكفي التوقف عند معناه

الحرفي، لأنه يحمل من الدلالات الرمزية ما يجاوز الحكاية البسيطة التي يعبّر عنها.

والحقيقة أن الفيلم لا يقدم قراءة مغايرة للتاريخ بالفعل، وإنما يتخذ من فكرة إعادة القراءة (المسكوت عنه) رمزا للتمييز بين ما هو حقيقي وما هو زائف في حياتنا الحاضرة، لأن النماذج التاريخية التي قدمها (أخناتون، صلاح الدين، عمر مكرم) جاءت في صورة ساخرة تناسب عقلية الأطفال، وتحديدا عقلية "نور" الذي كان يتخيل القصص التاريخية التي يسمعها وفقاً لما يعيش هو ويفكر، وقد كان السيناريو واعياً لهذه المفارقة بحيث قدّم الأحداث التاريخية ذات الخطورة في شكل كارتوني لا يتناسب وجلال هذه الأحداث. وتتأكد لدينا تلك الروح الطفولية التي غلفت السرد التاريخي في الحقائق الساذجة التي كان يكشفها الرجل الشبح لنور، علي اعتبار أنها تفاصيل مهمة تم التعتيم عليها، من قبيل أن شخصية "فيرجينيا" في فيلم "الناصر صلاح الدين" لا وجود لها على الحقيقة !

فالمغالطات التاريخية شائعة في الأعمال التاريخية، لأن الأحداث، على المستوى الفني، تحتاج في كثير من الأحيان إلى اختلاق شخصيات ومواقف لم تكن موجودة في الواقع. وهنا وجب التمييز، نقدياً، بين الواقع والخيال، أي بين التاريخ والدراما التاريخية، وبين الأفلام التاريخية والأفلام الوثائقية.

وفي كل الأحوال، فإن هذا التمييز، بين الواقع والخيال، هو ما ينبغي أن يتعلمه "نور" والأطفال الذين في مثل سنه، حتى يبلغوا البطولة الحقيقية، وهو ما وضح في واحد من المشاهد الساخرة

عندما طلب أحد الأطفال، ذو النبرة الطفولية، من نور أن "يبلغ"، وفي مشهد آخر يؤكد الطفل أنه "بلغ" لأن نبرة صوته تغيرت. وكما أن الرجولة الحقيقية لا تُقاس بالصوت فإن البطولة الحقيقية لا تُقاس بالقوة أو الجمال بنحو ما ساقت لنا كتب التاريخ الرسمية.

ويتأكد إلحاح السيناريو على هذه الفكرة عندما يكتشف "نور" ومدرّسة الموسيقي (روبي)، من خلال أوراق الرجل الشبح القديمة، أنه كان إعلامياً معروفاً ذات يوم وأنه ساهم في تزييف وعي الناس عندما كان يذيع لهم أخبار النصر الكاذبة في حين أن الهزيمة كانت هي الحقيقة المسكوت عنها! لقد لعب "نور" الدور نفسه عندما كذب على المحيطين به وزعم أنه على علاقة بالشبح ويمكنه تحقيق أحلامهم مقابل مبلغ من المال.

والمفارقة أن "نور" وعى الدروس التي سمعها "برا المنهج" جيداً، وقرر أن يكون شجاعاً وبطلاً على الحقيقة، فصارح زملاءه ومدرّسية بأنه لا يوجد شبح وأنه خدعهم عندما ادّعي لنفسه قوة غير موجودة، لكنهم لم يصدقوه وحاولوا إقناعه بأنه فعلاً كان السبب في حل مشاكلهم وتحقيق أحلامهم، وعبثا حاول "نور" أن يثبت العكس.

بهذا المعنى يؤكد الفيلم على ضرورة الوجود الشبحي في حياتنا، فالحقيقة الواضحة لا تنجح دائماً في حل المعضلات المربكة للوعي بقدر ما تزيد الأمور سوءاً وتعقيداً. فنور يعيش في أسرة مفككة ولا يشعر بالانتماء إليها، لأن الخالة تلعب دور الأم وهى ليست كذلك والشيء نفسه يصدق على زوج الخالة وأبناء الخالة، بل إن الأب الحقيقي (أحمد أمين) عندما يظهر لنور ويطلب منه أن

يذهب معه يرفض "نور" ويقول له "أنت شبح" ، وهي جملة معبّرة لأن الأب موجود وغير موجود في الوقت نفسه !

ويستمر الوجود الشبحي في الظهور حتي في أدق تفاصيل الحياة الصغيرة، كما شاهدنا في الحوار الذي دار بين "نور" ومدرّس الدراسات الاجتماعية الذي منحه الدرجة النهائية بينما تخلو ورقة الإجابة من أي إجابة! ويمكننا أن نلحظ المفارقة نفسها عندما يعزف "نور" على أصابع البيانو التي لا تصدر أي صوت !

إن علاقة نور بالرجل الشبح هي بمثابة علاقة النور بالظلمة، أو علاقة الإنسان بالشبح، حتى على مستوى الرجل الشبح نفسه، فقد استطاع "نور" أن يزيل ظلمة البيت المهجور ويعيد للشبح وجهه الآدمي المفقود، كما نجح الرجل في المقابل في أن ينقل إلى نور بعض السمات الشبحية التي أكسبته شيئاً من الغموض الذي مكّنه من السيطرة على العالم القاسي الذي لم يرحمه. وفي لعبة تبادل الأدوار هذه يكمن مفتاح النهاية الملغز! وحسنا فعل عمرو سلامة عندما استخدم الإضاءة الرمادية في معظم المشاهد للتأكيد على المنطقة البينية التي تقع بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والزيف.

وإذا كان " المنهج" يعني الطريق، فيمكن أن نفهمه في الفيلم بمعنى الطريق التي تربط بين البيت والمدرسة وهي طريق مغلقة لا تؤدي إلى أي خيار جديد سوى المضي في الطريق العقيمة ذاتها، وعلى العكس يقع المنزل المخيف بعيداً عن الطريق، أي "برا المنهج"، وفيه يكمن اللغز ويكمن الحل في آن.

على مستوى الأداء، لم يتح السيناريو مساحات كافية لمعظم الشخصيات، خاصة روبي وأحمد أمين وأحمد خالد صالح، لتقديم إضافة حقيقية للفيلم، وانحصرت المنافسة بين ماجد الكدواني والطفل عمر شريف، اللذان انفردا بالمساحة الأكبر من زمن الفيلم، وقد نجح الكدواني في تجسيد شخصية الرجل الشبح الذي كان يعيش وحيداً أسيراً للماضي ويخيف الأطفال، ثم تحول إلى مربي ومعلم يقدم النصح والمشورة. غير أن البطل الحقيقي، في نظرنا، هو عمر شريف الذي لعب دور الطفل "نور"، فقد كان موفقاً جداً في أن يجمع بين الضعف وسعة الحيلة، وظل محتفظاً بالخيط الدقيق الذي يفصل بين براءة الطفولة وخبرة الكبار، فلم يقع في فخ الخلط بين العالمين كما يحدث كثيرا عندما يتصرف الطفل بمنطق الكبار، لكن عمر شريف نجح في أن يحتفظ ببراءته بالرغم من ذكائه الواضح بحيث لم يتجاوز كونه طفلاً شقياً فحسب.

المفاجأة التي حملتها نهاية الفيلم من شأنها أن تربك المشاهد، لكنها لن تغير كثيراً من فهم العمل، فقط ستؤكد على الأفكار المحورية، خاصة تلك المتعلقة بشبحية الواقع وازدواجية الحقيقة، ما من شأنه أن يضع الفيلم برمته "برا المنهج" !

فيلم "الكاهن"..
رسالة طمأنة أم رسالة تحذير؟
(٢٠٢١)

في ظل أحداث متلاحقة تدفع المشاهد إلى أن يلهث وراءها منذ البداية وحتى النهاية، يقدم عثمان أبو لبن فيلمه المثير " الكاهن". ويقوم ببطولته إياد نصار وفتحي عبد الوهاب ودرة، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من النجوم الكبار، على رأسهم حسين فهمي ومحمود حميدة وجمال سليمان وأحمد فؤاد سليم.

ويعتبر "الكاهن" هو ثالث فيلم، في خلال شهور قليلة، يطرح فكرة المؤامرة الكونية على العالم بعد "العارف" و "برا المنهج"، وكان قد سبقهم إلى الفكرة نفسها منذ عدة سنوات، وإن بطريقة مختلفة، فيلم "الأصليين"، وعلى مستوى الدراما قدم يوسف الشريف، قبل عامين، مسلسل "النهاية" الذي شارك فيه إياد نصار أيضاً، ولعب دوراً قصيراً، لكنه كان أكثر توفيقاً وتأثيراً لأنه قدم شخصية جديدة وغامضة (المسيخ الدجال) نجح في تجسيدها من خلال أداء يجمع بين البساطة والعمق، اعتمد فيه على الصمت البليغ والإيماء المعبّر أكثر من الكلام والتصريح.

وتُلمح الأعمال المشار إليها إلى وجود قوى عليا مسيطرة على العالم كله، عن طريق المال أو العلم أو العقيدة أو السحر، أو جميعها، وقد تكون هذه القوى شركات اقتصادية أو مراكز بحثية أو

جهات إعلامية أو منظمات سرية. وبين عمل وآخر يأتي ذكر الماسونية عرضاً، بالتلميح كما في "برا المنهج" أو التصريح العابر كما في "الكاهن" ليظل مسلسل النهاية هو الأكثر جرأة والأكثر إثارة لعلامات الاستفهام، لأنه لم يدع المسألة لذكاء المشاهد وتعرّض للمخطط الماسوني، لو صدقت هذه النظرية، صراحة بل تنبأ للماسونية بنجاح مخططها الرامي إلى القضاء على العالم والعودة بالبشرية إلي بداية جديدة !

يروي فيلم "الكاهن" القصة نفسها تقريباً، لكنه يجعل من القوة المهيمنة شركة اقتصادية عالمية يطلق عليها " سايروس" تتحكم في البشر وفي العالم كله من خلال الاستحواذ على المعلومات التي تخص الأفراد أو المؤسسات عن طريق وسائل التواصل الاجتماعي المنتشرة في هذا العصر بقوة بين الناس. وتظهر هذه الفكرة في مشهد معبّر عندما يركب الصحفي حسن (إياد نصار) مترو الأنفاق ويرى جميع الركاب يمسكون بهواتفهم المحمولة ويتفاعلون مع محتوياتها كالمنومين مغناطيسياً، بينما تصب معلوماتهم الخاصة وبياناتهم السرية في مكان آخر أعد خصيصا لذلك.

وبالرغم من حجم السيطرة الهائلة الذي تمارسه هذه الشركة على حياة الناس، فإن الجميع مسوقون، دون وعي، نحو المصير الذي حددته الجماعة السرية الأولى التي ظهرت في التاريخ منذ أربعة آلاف سنة، وتطورت عبر أشكال مختلفة حتي وصلت إلى ما يعرفه أهل هذا الزمن باسم "سايروس". غير أن علاقة هذه الشركة بما يُحاك من مؤامرات حول البشر هو ما لا يعرفه أحد.

وتنطلق شرارة الصراع من هذه الحقيقة المتوارية عندما يقدم أحدهم، أي أحد، على الإفصاح عنها، حيث يكون الموت هو مصيره المحتوم كما حدث مع المحاضر مصطفى عبد الجليل (محسن محي الدين) وفيروز (درة) زوجة حسن التي تم إنقاذها في اللحظات الأخيرة. وتكشف الأحداث عن أن كل الفاعلين في الصراع هم في الحقيقة مفعول بهم، لأنهم ضحية لصراع آخر أكبر، يعملون في خدمته، دون أن يعرفوا، من أجل تنصيب الكاهن (الزعيم) الجديد لمجموعة الشركات المنتمية للتنظيم السري القديم.
الثلثان الأول والأخير من الفيلم هما الأقوى والأكثر تعبيراً عن فكرته الأساسية، لأنهما اعتمدا على الحوار الذي بلور نظرية المؤامرة، خاصة تلك التي كانت بين محسن محي الدين ودرة في مشاهد البداية، والتي كانت بين أحمد فؤاد سليم وفتحي عبد الوهاب وبين جمال سليمان وإياد نصار في المشاهد الأخيرة. في حين اعتمد الثلث الأوسط على الحركة بنحو أكثر، ما سبب للمشاهد بعض الارتباك، نظراً لكثرة جرائم القتل المتلاحقة وتداخل العديد من الخيوط مع كثرة الشخصيات وتشعب مصائرهم، وإن كان هذا الجزء لم يخل من متعة وتشويق نتجا عن البراعة التي أخرج بها أبو لبن مشاهد الحركة والتفجيرات.

يقوم السيناريو في بنائه على الكثير من المفاجآت التي تتزايد مع تصاعد الأحداث حتي مرحلة الذروة عندما يتم إزاحة النقاب عن الكاهن المنتظر. كما أن موت الشخصيات المؤثرة في الأحداث واحداً تلو الآخر وضع الشخصيات القليلة الباقية في مأزق بحيث

وجدوا أنفسهم أمام تحد كبير ومصير غامض، ما أضفي على الأحداث مزيداً من الإثارة.

جاء الحوار عميقاً وهادئاً بين مجموعة الكبار (عمرياً وفنياً)، بينما جاء انفعالياً صاخباً في مجموعة الشباب (عمريا وفنيا كذلك). ولا يرجع ذلك إلى مجرد الفروق العمرية، ولكن أيضا لأن الصراع على مستوى الكبار كان حول مصالح كبرى تخص السلطة والهيمنة داخل التنظيم، خلاف الصراع الذي كان بين الشباب، الذي كان يدور حول أهداف شخصية تخص حياتهم المهنية (العمل الصحفي بالنسبة لإياد نصار، والمحاماة بالنسبة لفتحي عبد الوهاب) ودوافعهم الذاتية (الثأر لمقتل الابنة من قبل درة، ومحاولة إنقاذ الزوجة من قبل إياد نصار)، وهو اختلاف يعكس واقع الفكر التآمري الذي يجعل القوى المسيطرة تمارس هيمنتها من أعلى بحيث تملك كل خيوط اللعبة فتحرك الآخرين كعرائس الماريونيت، في حين ينشغل هؤلاء الآخرون بحياتهم الصغيرة القاصرة، معتقدين، على خلاف الحقيقة، أنهم يتصرفون وفق إراداتهم الحرة!

وما يميز فيلم "الكاهن" أنه يقدم نظرية المؤامرة من زاويتين متعارضتين، واحدة تؤمن بالنظرية (مصطفي وفيروز) وواحدة لا تؤمن بها (حسن)، غير أن السيناريو يميل إلى ترجيح الرأي الذي يؤمن بوجود مؤامرة، يتضح ذلك من خلال تطور الأحداث، ويتضح بنحو أكبر في المشهد التشكيلي البديع الذي صوره أبو لبن للمحفل الماسوني الكبير الذي احتوى على لحظات تنصيب "الكاهن"

وهي لحظات فارقة انطوت على مفاجأة الفيلم الكبرى، وتغيرت على أساسها مصائر كثيرة.

بالرغم من المجهود الكبير الذي بُذل في تصوير مشهد المحفل، إلا أن النهاية لم تكن موفقه، لأن لحظة حسم الصراع التي أتت سريعة لم تتناسب مع مكانة الكاهن وحجم المنظمة السرية ذات الأذرع الطويلة وتقنيات الحماية المعقدة.

نظرة فتحي عبد الوهاب إلي ابنه ثم وضعه في داخل الفيلا تحت حماية كلب بوليسي مدرب فيه إشارة إلي ضرورة الحفاظ على الأجيال الصغيرة القادمة. كلمات محسن محي الدين التي تردد صداها قبيل اللحظات الأخيرة من نهاية الفيلم حملت تساؤلاً شديد الأهمية حول قوى الخير في العالم. فإذا كانت هناك بالفعل قوى شريرة تعمل على التحكم في البشر لأهداف تخصها وحدها، فلماذا لا توجد قوى خيرة مضادة تعمل على حماية البشر من هذا التحكم؟ ويجيب بأن هذه القوى موجودة بين الناس أنفسهم، يطلق عليها "الحراس" وأن الأمل في هذه القوى التي تقوم بعملها لصالحنا، ربما دون أن نشعر أيضا! وفكرة "الحراس" بهذا المعنى، تعيدنا إلى فكرة فيلم "الأصليين"، غير أن الأصليين كانوا يُخضعون الناس للمراقبة بحيث تكون حياتهم الخاصة مرئية للقائمين بالمراقبة طوال الوقت بحجة حمايتهم!

فهل يتطلب عمل الحراس أيضاً التدخل في حياة البشر وفرض هيمنتهم عليهم؟ بعبارة أخري، هل التركيز على هذه النوعية من الأفلام في الفترة الأخيرة يُعد بمثابة رسائل طمأنة أم

رسائل تحذير؟. هذا ما ينبغي أن نفكر فيه، خاصة أن فيلم "الكاهن" لم يجب عن هذا التساؤل، وإن كان قد أجاب عن أسئلة أخري كثيرة تحتاج إلى مقالات أخرى وقراءات أخري مختلفة!

الكاتب في سطور

ماهر عبد المحسن حسن

كاتب، وأكاديمي مصري، محاضر في علم الجمال والفلسفة المعاصرة، ولد بمحافظة الجيزة عام 1968م، تخرج في كلية ظالحقوق بجامعة القاهرة عام 1991م، وفى كلية الآداب بجامعة القاهرة عام 1998م، حصل على الماجستير عام 2005م، حصل على الدكتوراة عام 2014م.

له في مجال الفلسفة ثلاثة كتب:

1.مفهوم الوعى الجمالي في هرمنيوطيقا جادامر، صادر عن دار التنوير اللبنانية عام 2009م.

2.جماليات الصورة في السيميوطيقيا والفينومينولوجيا، صادر عن هيئة قصور الثقافة المصرية عام 2015م.

3.أطياف جادامرية: تأملات في التأويل الغربي المعاصر، دار مجاز للترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٩م.

وله في مجال الأدب:

1.الجانب البعيد من المنضدة (مجموعة قصصية)، دار رؤى، القاهرة، ٢٠٢٠ م.

2.فوبيا المشي على حبل الغسيل (ديوان) ، دار رؤى، القاهرة، ٢٠٢٠م.

3.ميتافيزيقا البانيو (ديوان)، دار رؤى، القاهرة، ٢٠٢٠ م
بالإضافة إلى العديد من الأبحاث والمقالات، في مجالات الفلسفة والفن والأدب، المنشورة في الدوريات العربية المختلفة مثل القاهرة والثقافة الجديدة وميريت الثقافية المصرية، والجديد والعرب اللندنيتين، و الاستغراب ومؤمنون بلا حدود المغربية.
شارك فى العديد من اللقاءات التليفزيونية والإذاعية، وتناول موضوعات شتى تخص الفلسفة الغربية والفكر العربي المعاصر.
شارك في العديد من الندوات والمؤتمرات ذات الصلة بالعلوم الإنسانية وقضايا الثقافة والتراث والإبداع.
لديه مشروع تجديدي يعمل على ربط الفلسفة بالواقع، والدين بالحياة والفن بالأخلاق.

محتويات الكتاب

